

JOSE MARIA GARCIA DE PAREDES

Arquitecto (1924-1990)

EL ARQUITECTO GARCIA DE PAREDES
LA ARQUITECTURA DE GARCIA DE PAREDES

Miguel Angel Baldellou

Tuve la suerte de conocer a García de Paredes en un momento oportuno para mi formación y cuando el arquitecto se encontraba en su plena madurez. Sugerí a Carlos Flores el preparar un número monográfico de Hogar y Arquitectura sobre su obra que sería posterior al que entonces estaba terminando sobre Alejandro de la Sota. Por razones externas a nuestra voluntad no llegó a realizarse. Era abril de 1973 cuando fuimos a verle, y desde entonces me honró con un afecto al que correspondí sinceramente.

Lo que iba a ser inicialmente el conocimiento de la obra de José María se convirtió por causas diversas en una profunda amistad e incluso en una mutua colaboración, siempre desinteresada, entre 1974 y 1978. Conocí el funcionamiento de su estudio en ese tiempo, su forma de trabajo, sus colaboradores, su entorno familiar, su modo de pensar. Aporté mi colaboración a algunos de sus proyectos (la Fundación Gómez Moreno, el Banco de Granada en La Coruña, el Conjunto Residencial el Valle de Sevilla, la adaptación para conciertos del palacio de Carlos V en Granada...) y recibí el consejo de José María e incluso su firma para algunas obras mías.

Se pensó por entonces preparar una monografía completa sobre la obra de José María. Había que esperar se terminase el Auditorio de Granada. Surgieron en seguida, en serie ininterrumpida, los grandes encargos. Había nuevamente que esperar, al menos, al Auditorio Nacional. Irónicamente, José María me advertía que, de seguir así, la monografía sería póstuma.

La última vez que le vi fue el 3 de febrero del 90. El día 6 moría.

Este texto pretende ser un homenaje, póstumo finalmente, al Arquitecto al que por muchos motivos se admiraba, y también al amigo que, como un hermano mayor, en muchas ocasiones nos ha servido de guía. Lo que se encuentre en él de excesivo, espero pueda disculparse por el afecto. He

procurado sin embargo ser sincero en mi opinión, distanciándome en lo posible del conocimiento personal más próximo.

Aprecié de José María sobre todo el modo de caminar por la vida. Recto y despacio. En silencio. Apoyando con firmeza los pies en el suelo, procurando no mancharse con el barro.

2. EL CARACTER

La obra de García de Paredes es consecuencia mediata de diversos factores. Su conocimiento puede facilitar el de sus obras tanto como a la inversa. Es en todo caso, la relación dialéctica entre causas y efectos, lo que más puede interesar a los arquitectos. Describir brevemente, desde la experiencia personal, el marco de las circunstancias, puede ser de utilidad para un conocimiento de su obra más completo.

De algún modo podría comenzar por subrayar algunas cualidades de su carácter que se reflejan de modo más patente en su obra. Diría que José María cautivaba por su discreción, su sensibilidad, y su ironía. Estas cualidades cultivadas con esmero, en una educación que se manifestaba de forma superior en su capacidad para escuchar con atención y asimilar con sensibilidad lo ajeno, característica de lo que para Diderot era el sentido ecléctico, se podían identificar con la gracia, el ingenio, el del inventor laborioso y la del artista honesto. Utilizadas con medida, estas cualidades, creo que trabajadas conscientemente por José María, le alejaban de cualquier manifestación afectada o estridente y le aproximaban, al contrario, a la amistad de sus amigos.

Y curiosamente, era un hombre que, del mismo modo que respetaba, pedía a su vez el respeto que busca el solitario, que lo era de un modo muy completo. Amante del espacio vacío, del profundo silencio del mar, creo que hubiese querido ser, si no lo era en el fondo, marino. Viajar, conocer otras tierras, fascinado por los navíos, para recalar siempre, al final en sí mismo.

Recordar en todo caso la experiencia del viaje, almacenar en un baúl los fragmentos traídos, anotar con minuciosidad los datos del periplo, eran en él un ejercicio casi místico, de ensimismamiento tanto como de distanciamiento.

3. EL PROYECTO. EL PROCESO

Ninguna afición más apropiada a su carácter que la abstracta de la música, ejercida con el espíritu de un matemático. De forma minuciosa y precisa, cuantificando en lo posible, objetivando y racionalizando los procesos. Haciendo lógica la emoción del sentimiento, buscando la estructura interna del sonido organizado. Así, su mejor arquitectura se aleja de la explicación ideológica y sugiere la más plena de las experiencias, la de la propia conciencia en el espacio ordenado. La relación música-arquitectura, tantas veces explicada en sus escritos, se articulaba de modo tan natural en sus propuestas que difícilmente se advertía.

Los argumentos intelectuales con los que abordaba los proyectos, se derivaban íntimamente de sus propias experiencias. La convicción con que expresaba sus creencias, verificada una y otra vez, en sus viajes repetidos, entre las que la estancia en Roma resultó definitiva, se manifestaba a través de una cultura, no sólo arquitectónica, elaborada de fragmentos de muy diversa procedencia, pero muy sólidamente articulados. Así, las influencias recibidas, no se diferenciaban fácilmente entre sí sino que se integraban unitariamente en un modo flexible de entender la Arquitectura, capaz de seguir aceptando selectivamente nuevas sugerencias, manteniendo sin embargo un alto grado de coherencia interna. Muy lejos del pensamiento arquitectónico de García de Paredes el incluirse en una escuela o tendencia determinada. El característico talante inclusivo de su arquitectura es el de un racionalismo equilibrado por lo razonable. Sus fuentes quizá más queridas estaban probablemente tan próximas a Palladio como a Adolfo. Buscaba sobre todo el discreto equilibrio que oculta las tensiones.

La mirada atenta de José María se dirigió con fijeza a las preexistencias buscando en ellas los pretextos formales a partir de los cuales las respuestas concretas resultasen correctas. En su ausencia, o en presencia de algunas banales, sus decisiones resultaban inseguras con frecuencia.

De algún modo, el Arquitecto se sentía amparado cuando en las condiciones del lugar encontraba los datos que le permitían concretar al exterior el carácter que la estructura interna del espacio proyectado, resultado de objetivar los datos del programa, ya había planteado. Este modo de actuar reflejaba a su vez un modo de conocer interiorizado, del que surgía con parsimonia su representación arquitectónica. Un proceso proyectual de dentro hacia afuera que se desarrollaba meticulosamente, con seguridad pasmosa, a través del dibujo, que asumía claramente un papel instrumental y aclaratorio. Sin cambiar de formato, siempre en A-4, se iba definiendo la idea del proyecto hasta llegar al detalle más pequeño. Sobre la mesa de don Casto en posición vertical, las gafas en la frente, con frecuencia fumando, con un trazo seguro, siempre medido, los ojos muy próximos a las cuartillas, fueron surgiendo sin prisa y sin pausa sus mejores proyectos.

Las memorias, escuetas y precisas, escasamente retóricas, albergaban, en síntesis, ideas muy ajustadas sobre las intenciones, generales y concretas, de su Arquitectura. Pueden seguirse en ellas las preocupaciones dominantes del Arquitecto y la jerarquía desde la que condicionaban su proyecto. Las repeticiones temáticas y las obsesiones, recurriendo a modelos cuyo conocimiento avalaban sus propias decisiones, por ejemplo, señalan claramente con qué profundidad sentía el peso de la historia precedente y la serenidad con que afrontaba la responsabilidad de proyectar para un futuro.

La coherencia del proceso proyectual de García de Paredes se remataba en la elaboración de unos planos que asumían su papel intermediario, nunca como fin en sí mismos. A mitad de camino entre documentos de obra y dibujos para publicación,

tenían de los unos la limpieza y la exactitud de los otros. Eran en todo caso el producto del trabajo de un equipo pequeño y muy compenetrado, capaz de desarrollar las ideas del Arquitecto con gran seguridad. El papel que en ese grupo desempeñó desde el principio el aparejador Ricardo Pérez Val fue fundamental. Complemento técnico perfecto, amigo cabal, trabajador enormemente honesto, fue apoyo indispensable en la arquitectura de García de Paredes. Tras él, los delineantes, Cuenca y Pareja, remataban pulcramente una cadena perfectamente articulada. Fuera del estudio, el equipo se ampliaba cuando era preciso, sin alterar el ritmo del pequeño taller, que artesanalmente cumplía sin embargo los plazos y los compromisos.

Con frecuencia, José María construía pequeñas maquetas de laboratorio. Para aclarar las ideas o por pura diversión, mostraban la habilidad del artesano minucioso, que necesitaba finalmente el contacto con la materia. En este sentido, García de Paredes era un arquitecto que precisaba concretar sus ideas. Sólo a través de la obra construida se sentía capaz de llegar a las últimas consecuencias de su planteamiento. La importancia que adquiría la dirección de obra, la exacta resolución de los detalles constructivos, en todo caso ligados a la idea global del proyecto, le llevaba a una cuidadosa elección de todos los componentes, que en alguna ocasión se diseñaron exprofeso. Su manifiesta habilidad en este terreno, no fue explotada más que cuando no había otro remedio. No ejerció, tampoco en esto, la conocida afición de muchos arquitectos a inventar lo que ya está inventado casi siempre.

4. MAESTROS Y AMIGOS. REFERENCIAS

Desde otro punto de vista también resulta interesante la figura de García de Paredes. Ya se ha dicho, incluso demasiado, cuáles fueron las coordenadas culturales en las que se movieron los arquitectos que, como él, terminaron sus estudios hacia 1950. El análisis que de su obra realizara Carlos Flo-

res, sigue hoy siendo, en líneas generales, aceptado. En alguna ocasión, yo mismo he planteado las reservas que la denominación de Escuela de Madrid, podía sugerir respecto a las relaciones internas de los arquitectos de aquellas generaciones. La coincidencia más llamativa sin duda pasaba por tener su estudio en Bretón de los Herreros. He mantenido que fue la reflexión realizada en los años de postguerra, la dificultad de adaptación de los modelos, lo que forzó que entre aquel grupo de arquitectos se realizase la magnífica arquitectura por la que les conocemos. Y en esa introspección radican asimismo las profundas diferencias que el tiempo fue poniendo al descubierto. Porque indudablemente, aquellos compañeros (La Hoz, Barbero, de la Joya, Picardo, Allende, Zuazo) que bebieron en la misma fuente los primeros ejemplos (Torres Balbás, Moya, López Otero), se fueron agrupando de modo muy diverso. Las circunstancias personales, las relaciones de amistad, las colaboraciones ocasionales, se convirtieron en agentes diferenciadores.

En la evolución de la obra de García de Paredes, las colaboraciones desempeñaron un papel secundario, aunque fueron frecuentes. Por su personal forma de ser, se adaptó fácilmente al trabajo en equipo, aun a sabiendas de no ser ése el modo en que mejor se movía. José María requería y buscaba el trabajo solitario. Las colaboraciones funcionaron siempre como paréntesis, aunque en ellas siempre aprendiese. No obstante, algunas fueron repetidas, casi de modo recurrente. Entre las más notables, las que le unieron en los primeros años a Rafael de la Hoz (Aquinas, Cámara de Comercio de Córdoba, hotel los Lebreros de Sevilla), y a Javier Carvajal (las obras de Roma, Telecomunicación, Vitoria), a Corrales y Molezún (Almendrales, también con Carvajal, Bruselas, Concurso de la Opera, también con Sota y Aranguren), a Francisco García de Paredes (Concurso del Palacio de Congresos), y finalmente a su hija Angela y a Ignacio García Pedrosa.

Otras influencias, entre las de la colaboración y el magisterio, procedentes del conocimiento personal, fueron también definitivas. Entre ellas me re-

fiero a Lothar Cremer, a los italianos Gio Ponti primero y después a Giancarlo de Carlo. Ellos, y José Luis Sert, por ejemplo, le mostraron su apoyo inestimable.

Su entorno familiar, ligado a la cultura musical a través de su esposa María Isabel de Falla, también resultó definitivo. Las actividades de Maribel y José María en este campo, las amistades ligadas al mundo del maestro gaditano, facilitaron el feliz encuentro entre Música y Arquitectura que representa ejemplarmente la obra de García de Paredes.

Finalmente, circunstancias más externas pero importantes, facilitaron el trabajo callado de José María. Desde aquella lejana referencia de Casto Fernández Shaw conduciendo al joven y entonces frustrado marinero, tras ver sus dibujos, al mundo de la arquitectura, hasta la influencia del Padre Aguilar, el guía espiritual de los tiempos de estudiante y autor del encargo del Aquinas, los amigos pintores (Beulas, Carlos Pascual de Lara) o los músicos (Yepes, Rodrigo, López Cobos...) que enriquecieron su espíritu abierto, todos contribuyeron a la formación de uno de nuestros más equilibrados y completos arquitectos.

Aunque su obra se vio premiada con frecuencia, por su propia naturaleza, la popularidad le era ajena. La fortuna crítica que le acompañó en su vida, siempre elogiosa, estuvo en todo caso restringida a círculos profesionales. Sólo al final, cuando por el carácter de los encargos, su arquitectura se hizo notoria para el público surgió alguna división de opiniones y cierta polémica, en cualquier caso, comedia. La «reflexión teórica», bastante perdida entre nosotros, ha pretendido suplantar precipitadamente los argumentos de la razón por los artificios de la crítica superflua. La difícil solución al dilema que presenta la última arquitectura de García de Paredes, habrá de quedar en suspenso de momento.

Una última referencia nos llevará a recordar los paisajes primordiales en los que aprendió y enseñó, en los que proyectó, quizá con los que soñó. Hombre del Sur (Sevilla, Cádiz, Córdoba, Granada),

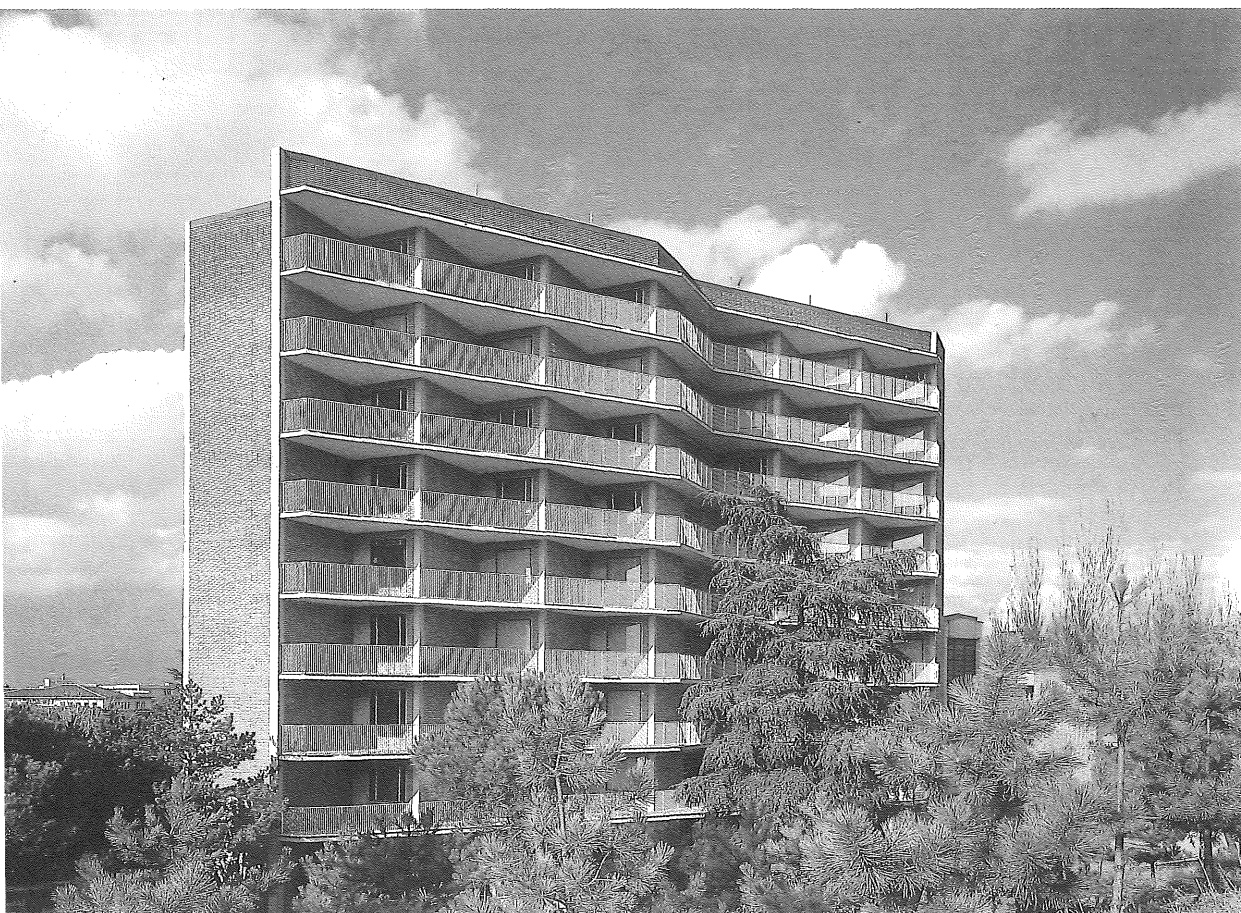
viajero que recaló serenamente en Roma, amante de Venecia o de Londres, trabajó sin embargo en un lugar abstracto, en una ciudad como Madrid, en el fondo casi sin memoria. Aquí dejó buena parte de sus obras. Dispersas, inconexas en la geogra-

fía de la ciudad. Como propuestas ajenas que no se seguirán. Sólo en Granada, su trabajo en conjunto, espacialmente, tiene continuidad. Su vinculación profunda a esa ciudad justifica con creces que en ella, finalmente, encuentren sus cenizas, la paz.

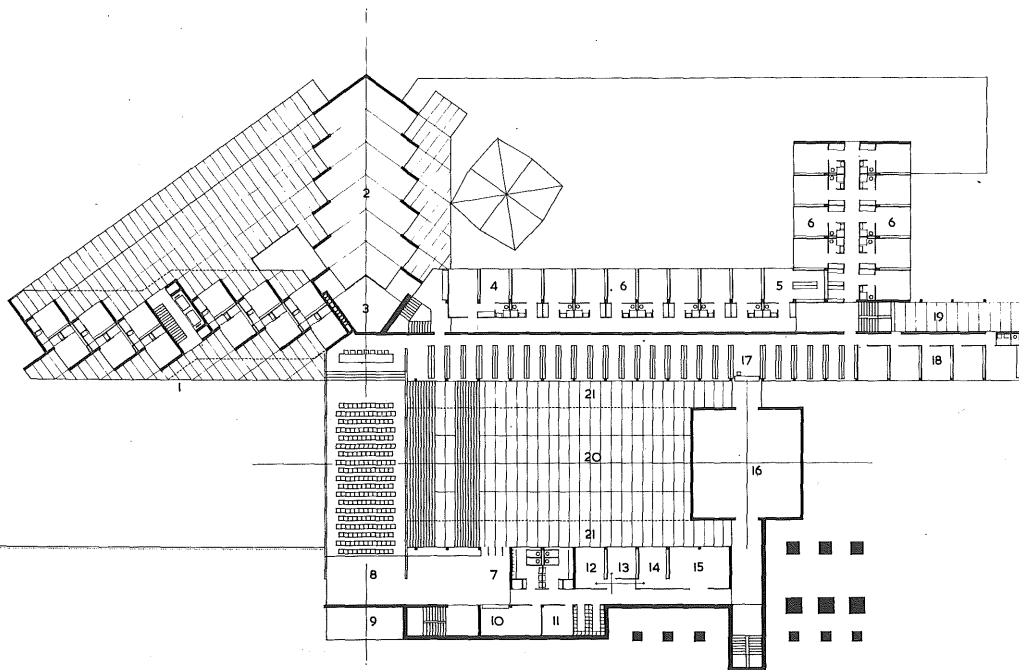
El arquitecto García de Paredes

COLEGIO MAYOR AQUINAS
Ciudad Universitaria. Madrid
1953-1957

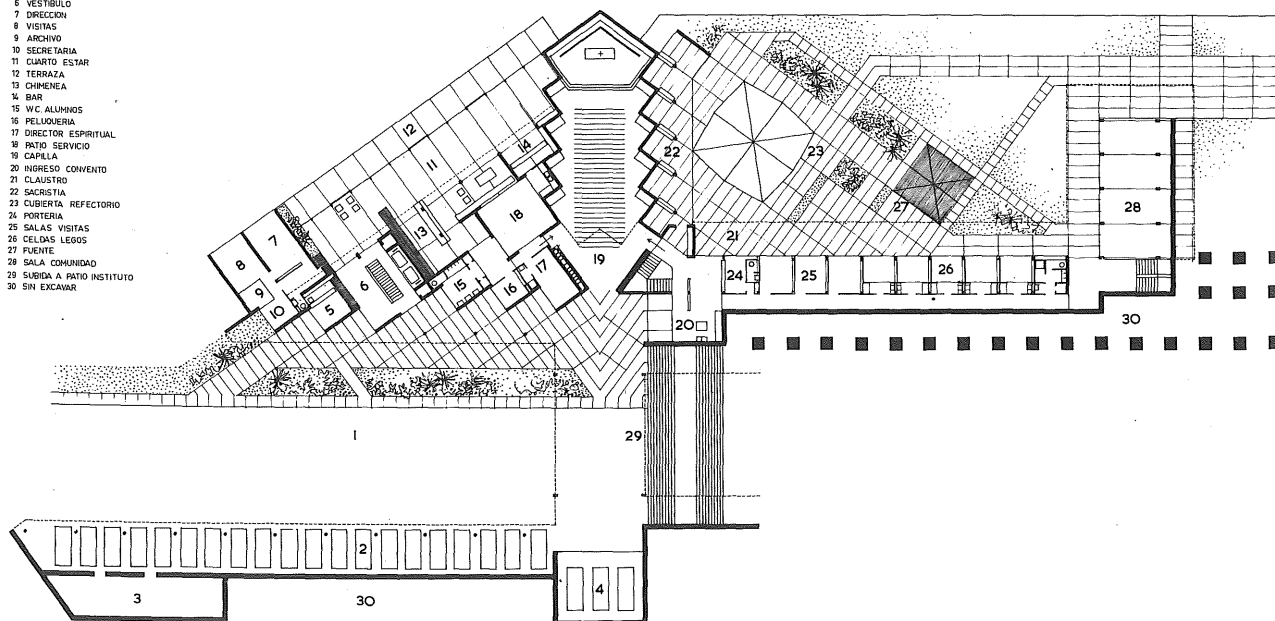
*En colaboración con
Rafael de la Hoz*

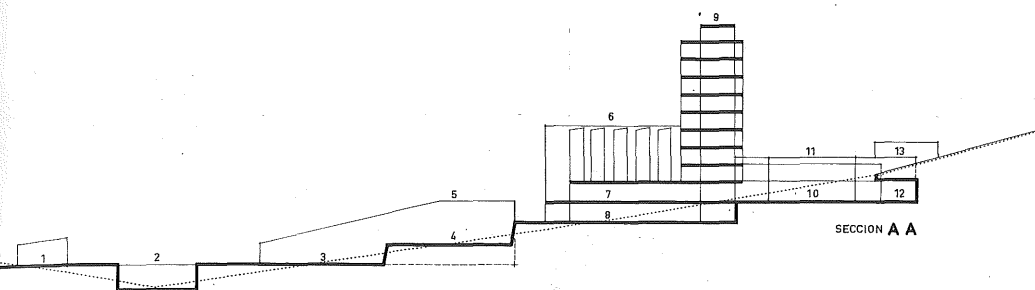


- 1 PLANTA TIPO COLEGIO MAYOR
2 MICRO CAPILLA
3 CORO
4 CELDA PRIOR
5 CELDA PROCURADOR
6 CELDA TIPO
7 VESTIBULO
8 SALA CONFERENCIAS
9 CABINA PROYECCIONES
10 CONSERJERIA-GUARDARRUA
11 ARCHIVO
12 SECRETARIA
13 VISITAS
14 RECTORADO
15 SALA PROFESORES
16 BIBLIOTECA-SALA LECTURA
17 BIBLIOTECA-DEPOSITO LIBROS
18 SEMINARIOS
19 TERRAZA
20 CLAUSTRO INSTITUTO
21 PORCHES



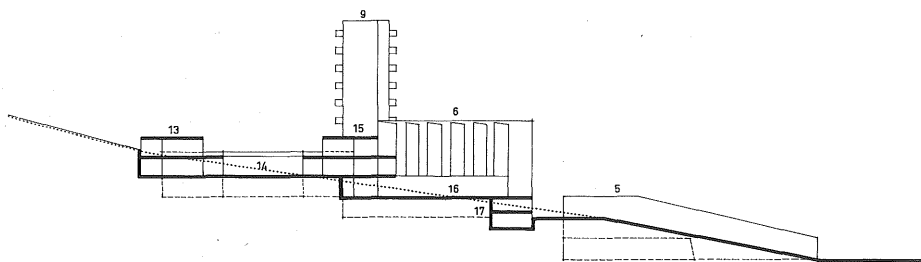
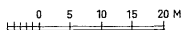
- 1 PATIO INGRESO
2 APARCAMIENTO CUBIERTO
3 TRANSFORMADOR
4 GARAGE
5 INGRESO-CONSERJERIA
6 VESTIBULO
7 DIRECCION
8 VISITAS
9 ARCHIVO
10 SECRETARIA
11 CUARTO ESTAR
12 TERRAZA
13 CHIMENEA
14 BAR
15 W.C. ALUMNOS
16 PELUQUERIA
17 DIRECTOR ESPRITUAL
18 PATIO SERVICIO
19 CAPILLA
20 INGRESO CONVENTO
21 CLAUSTRO
22 SACRISTIA
23 CUBIERTA REFECTORIO
24 PORTERIA
25 SALAS VISITAS
26 CELDAS LEGOS
27 FUENTE
28 SALA COMUNIDAD
29 SUBIDA A PATIO INSTITUTO
30 SIN EXCAVAR



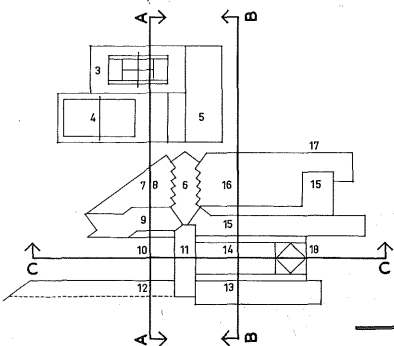


SECCION A A

- 1 CLUB UNIVERSITARIO
- 2 PISCINA
- 3 TENNIS
- 4 BASKET BALL
- 5 FRONTON
- 6 CAPILLA
- 7 COLEGIO MAYOR: CUARTO ESTAR
- 8 COLEGIO MAYOR: COMEDOR
- 9 COLEGIO MAYOR: BLOQUE CELDAS
- 10 PATIO INGRESO
- 11 SALA DE CONFERENCIAS
- 12 PARKING CUBIERTO
- 13 INSTITUTO INVESTIGACION
- 14 PATIO INSTITUTO
- 15 CONVENTO
- 16 CLAUSTRO
- 17 ALA DE SERVICIO
- 18 BIBLIOTECA

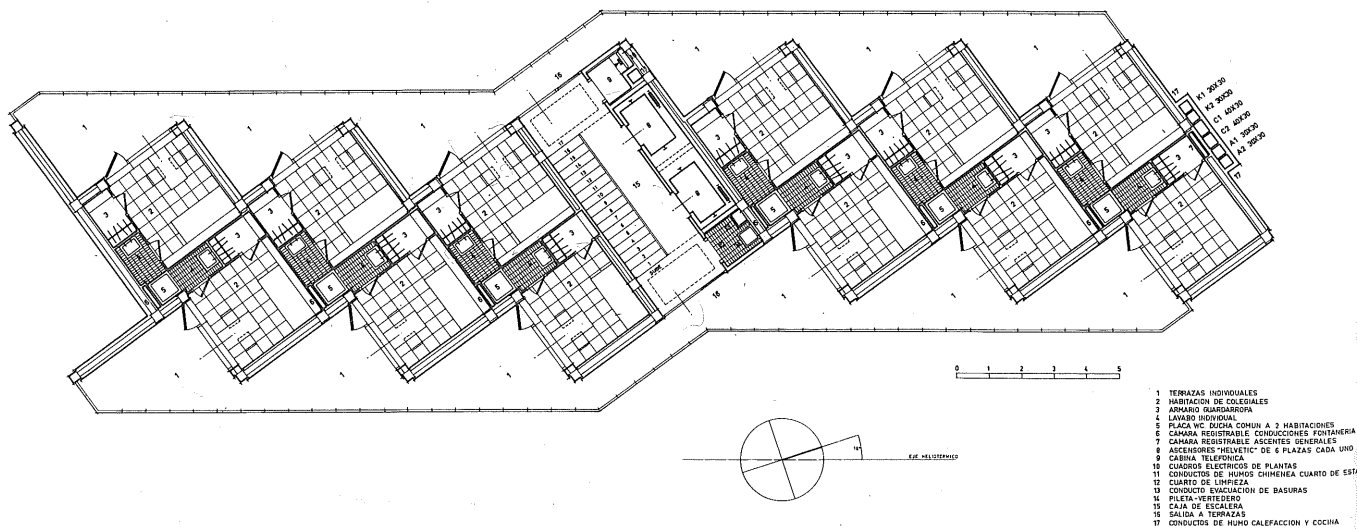
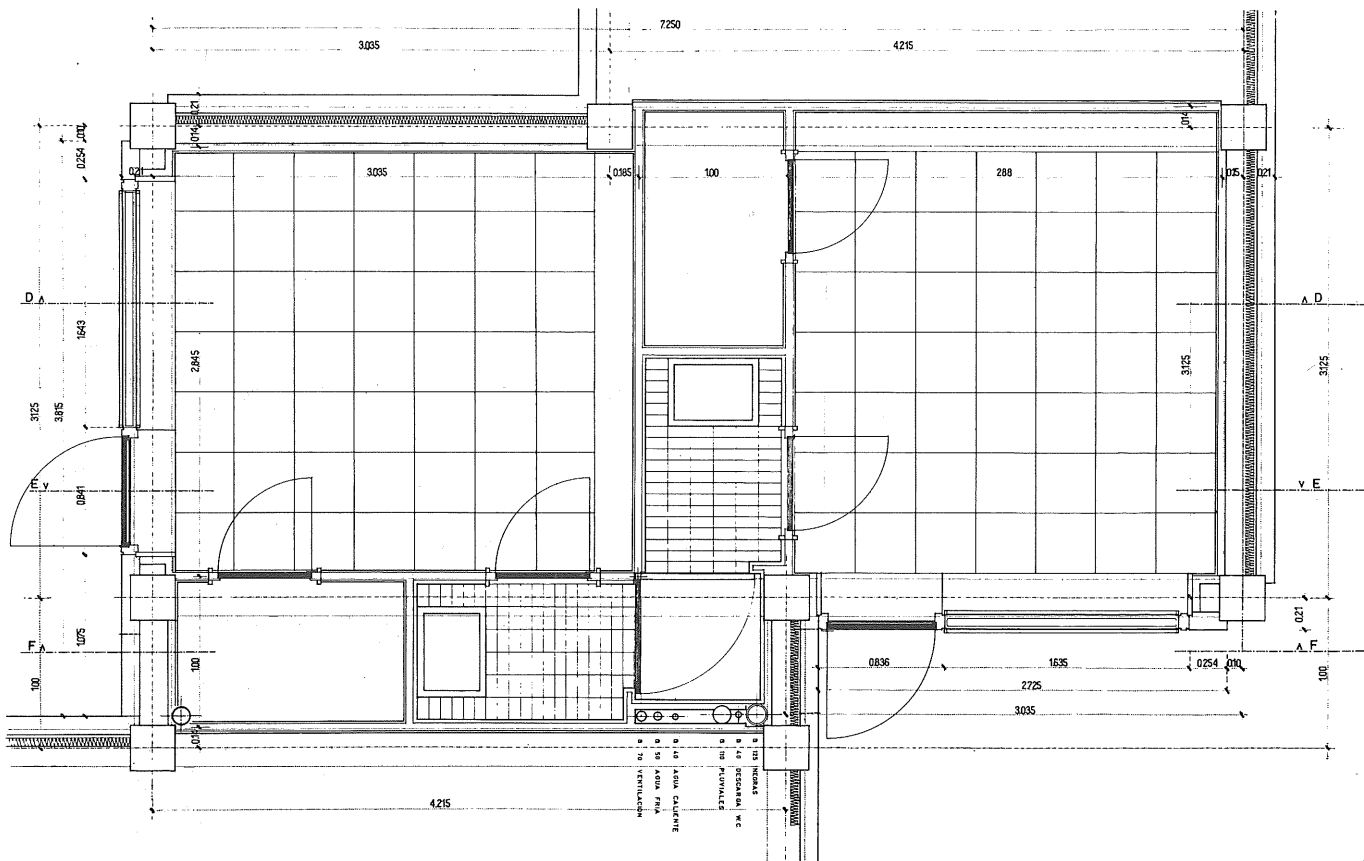


SECCION B B

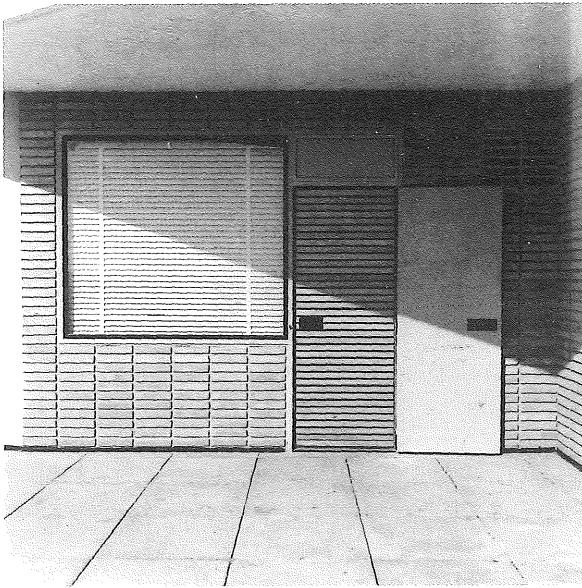


SECCION C C

COLEGIO MAYOR ST. TOMAS DE AQUINO - CIUDAD UNIVERSITARIA - MADRID







50



En la producción arquitectónica de García de Paredes, podemos diferenciar con claridad una primera etapa comprendida entre la fecha de su titulación, 1950 y 1960 año del proyecto de concurso para la iglesia de San Pedro Protomártir en Cuenca. En los diez años que abarca, trabaja fundamentalmente en colaboración, primero con Rafael de la Hoz y después con Javier Carvajal, y con José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.

Con Rafael de la Hoz proyecta su primera obra, la Cámara de Comercio en Córdoba (1951) y el Colegio Mayor «Aquinas» en la Ciudad Universitaria de Madrid (1953). Por esta obra reciben ambos arquitectos el Premio Nacional de Arquitectura (1956).

El año antes obtiene el Gran Premio de Roma, lo que le permite permanecer en esa ciudad, como pensionado, desde 1956 a 1958. Es allí donde inicia su colaboración con Carvajal, también pensionado, en el Panteón de los Españoles en Roma (1957), logrando ambos la Medalla de Oro de la XI Triennale de Milán (1957) por el Pabellón español en ese certamen. La colaboración con Carvajal se prolongará en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Angeles de Vitoria (proyecto de 1958) y en la Escuela Superior de Ingenieros de Telecomunicación en Madrid (1958).

Con Corrales y Molezún colabora en el Poblado Dirigido de Almendrales (1958), y en la instalación del Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas del mismo año.

Aunque más adelante siguió colaborando con éstos y otros arquitectos, lo hizo ya de forma esporádica, siendo su trabajo posterior el de un solitario corredor de fondo. La década de los cincuenta, es para la arquitectura de García de Paredes una época de tanteos, de aproximaciones, de adquisición de experiencia, fundamentalmente de aprendizaje. Aunque pudo en su día parecer otra cosa, debido principalmente al éxito abrumador obtenido, García de Paredes supo desde el inicio de su carrera no perder la cabeza con el éxito. Dedicó

principalmente su tiempo a los estudios, a los viajes, a la reflexión, y de ahí obtuvo la extraordinaria madurez y autonomía intelectual con que abordó la década siguiente. Al menos los veinticinco años posteriores se nutrieron básicamente, a mi modo de ver, de aquella década inicial.

El proyecto fundamental de esta etapa, el que de algún modo la caracteriza, es el «Aquinas».

El Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino

Para los padres dominicos, José María García de Paredes y Rafael de la Hoz proyectan un complejo edificio en 1952, que servirá de potente llamada de atención sobre la obra de los dos jóvenes arquitectos. Se trataba de dar forma a un ambicioso programa en un magnífico solar en ladera en la Ciudad Universitaria de Madrid. El complejo incluía una residencia de estudiantes, un convento, un centro de estudios y todos los elementos necesarios, desde capilla hasta sala de conferencias y exposiciones, biblioteca y servicios, además de recintos deportivos.

Recién salidos de las aulas y de los Colegios Mayores, ambos arquitectos asumen muy seriamente el contenido simbólico del programa propuesto, y se identifican con él aparentemente sin esfuerzo. Su traducción a forma arquitectónica les lleva inevitablemente a utilizar ciertos recursos de carácter más literario que real. En este sentido, la memoria primera del proyecto (junio de 1952) resulta ejemplar. El esfuerzo realizado en la formalización del programa ideológico tuvo una importancia decisiva, a mi entender, en la profundización de los conceptos en los que se apoyaba aquél y por ello mismo en la eliminación de los recursos superficiales con que habitualmente se venían resolviendo en aquellos años los problemas de significado. Consecuencia de ello es la profunda depuración del lenguaje formal que plantea este proyecto. El salto desde la Cámara de Comercio de Córdoba, proyectada por los mismos arquitectos en 1951, resulta evidente. Bien es cierto que entre ambos proyectos

media el conocimiento de la arquitectura europea, especialmente la nórdica de forma directa.

La importancia de los viajes de estudio que realiza García de Paredes aumenta al considerar la situación del momento: es seguramente uno de los Arquitectos españoles que más viaja y menos produce en aquellos años. Casi todo su esfuerzo se centra en el aprendizaje, y el Aquinas recoge muy directamente sus consecuencias.

El planteamiento del conjunto pretendía resolver, según los autores, dos tipos de problemas. Por un lado, se buscaba infundir un aire «abierto» a todo el esquema, acorde con las corrientes renovadoras que intentaban entonces abrirse paso. Por otra parte, se buscaba potenciar el espíritu de disciplina y de trabajo. Rigor y libertad debían pues ser las coordenadas sobre las que se estructurase el proyecto. Su traducción arquitectónica pasaba por apoyarse en el «eje heliotérmico» que asumía el protagonismo de eje compositivo que ordenaba los espacios simbólicos principales, y su ortogonal, de modo que los «cuadrantes» derivados, diferenciaban los usos del programa. El conjunto quedaba desarrollado por largas crujías que limitaban de distinto modo los espacios cerrados o abiertos, según su diferente uso.

Las dificultades por romper lo que en origen obedecía a un esquema tradicional y cerrado, comunes a todo «aggiornamento», pusieron en tensión la capacidad creativa de sus autores, llevando hasta un límite, sin precedentes en su época, la experimentación sobre las relaciones de uso, forma y significado. En este sentido, la mayor relevancia del proyecto se vuelca hacia la capilla y el bloque de residencia estudiantil. Las experiencias de Fisac, también con los dominicos, en aquellos años, nos sitúan ante un trabajo perfectamente organizado de puesta al día de un lenguaje que había quedado obsoleto. El sentido de anticipación de la Iglesia española, de cierta Iglesia, resulta significativo. La capilla del Aquinas, si bien no replantea radicalmente la cuestión (habrá que esperar al concurso de Cuenca) sí se propone en buena parte eliminar

la grandilocuencia. La aportación de Carlos Pascual de Lara a este propósito resultó definitiva.

El mayor esfuerzo experimental, donde se rozan los límites de lo aceptable, y por ello donde surgirá la polémica y el éxito entre la nueva generación que verá en ello una vía que les justificará frente a sus mayores y les permitirá asumir un nuevo liderazgo, se centra en el bloque de dormitorios de la residencia de estudiantes.

Los dormitorios se organizan en torre de ocho plantas y ático sobre una plataforma general de dos pisos que contiene los servicios comunes. La planta tipo se desarrolla linealmente según un eje en dirección del heliotérmico. Se busca en la organización dotar de la máxima luz a los dormitorios, abrirlos hacia el paisaje magnífico y procurar la mayor privacidad posible para el estudio. Todo ello pretenden resolverlo los autores con la organización de un elemento formado por dos habitaciones unidas-separadas por una pieza en ele que alberga los aseos individuales y los armarios, en cuyo ángulo se sitúa la pieza ducha-inodoro compartida alternativamente por cada uno de ellos. Un lado de esta ele les separa según un eje y el otro, que sobresale del rectángulo formado por los dormitorios, aísla esta pieza del siguiente elemento que a su vez se desplaza respecto al anterior y del sucesivo exactamente un módulo de habitación. El resultado del acoplamiento es una línea zigzagueante de retranqueos iguales entre sí, que liberan en lados opuestos 90°, las fachadas de ventilación, vistas y accesos, porque estas piezas dormitorios son sólo accesibles desde el exterior del edificio, a través de una terraza-galería descubierta que recorre las dos fachadas del bloque. Los autores pretendían evocar con ellas, las galerías comunitarias de accesos de la tradición madrileña (algo que también intentó Zuazo en las viviendas para empleados de la EMT en la Castellana con sentido distinto), y eludir los accesos por pasillo interior. Pero lograron, al unir el retranqueo de los dormitorios y la línea recta del borde de la terraza-corredor, resolver circulación y privacidad en un solo gesto. El quiebro que impone el bloque de acceso vertical

en el centro del piso de dormitorios y la ele de remate son como un guiño «orgánico» a un uso «racional» de unos espacios mínimos. Cada piso tiene 12 dormitorios siendo el total 96, cifra que, según la experiencia de los autores, en residencias universitarias es la óptima.

Aun siendo la planta del bloque de dormitorios el principal elemento del proyecto en cuanto propuesta más arriesgada, es sin embargo en alzado y consecuencia lo que se convirtió desde su construcción en un hito fundamental del moderno paisaje madrileño, al menos para los arquitectos del momento. Su juego movido de luces y sombras provocado por los dos planos verticales distintos y distanciados, el del frente de barandillas y el diente de sierra de los dormitorios producían una impresión de volumen en fachada totalmente sugerente. El uso del plano horizontal de las terrazas como brisse-soleil, de unas profundas estancias al aire libre, con resonancias tanto higiénico-racionalistas (en la misma Ciudad Universitaria estaba el Clínico de Sánchez Arcas) como organicistas (no puede evitarse el recuerdo de Paimio), nos hablan de unos dormitorios desde tantos aspectos «saludables». Como seguramente ningún otro edificio madrileño de la década planteó una apertura hacia horizontes más amplios, más lejanos, más vitales. Invitaba a asomarse al exterior sin mirar tan obsesivamente hacia atrás o hacia adentro.

Y literalmente es lo que García de Paredes hizo en los años siguientes.

2. INTERLUDIO ROMANO. EXPERIENCIA CLASICA Y PROYECTO MODERNO

La obra del Panteón de los Españoles, en Roma, realizada en colaboración por García de Paredes y Carvajal por encargo de Castiella, entonces embajador de España, significó una nueva incursión en los contenidos simbólicos y religiosos jugando con elementos arquitectónicos muy simples. Los datos del lugar, abrirse a los árboles vecinos, cerrarse a construcciones sin valor, justifican la organización

de las piezas. Los datos de la memoria, la conmemoración de Santayana, se evocaron con su frase lapidaria y el relieve del escultor García Donaire ejecutado en el muro de hormigón. Los juegos de luces y sombras el material «bruto» y roto, en contraste con el travertino, la reja como contraluz acristalado frente a los pinos, los volúmenes limpios y rotundos, hicieron que esta sencilla y magnífica obra acreditase a sus autores como una realidad muy firme de nuestra arquitectura.

El mismo año, 1957, de nuevo Carvajal y García de Paredes colaboran en la instalación del Pabellón de España en la XI Triennale de Milán, obteniendo por ello la Medalla de Oro. Ambas actuaciones se basan en el uso ordenado de elementos simples, en la abstracción como valor plástico y emotivo, en la sensibilidad bien medida de las relaciones. La complejidad y la sutileza que estas intervenciones manifiestan, no pasaran desapercibidas a la crítica, que más allá de los premios conseguidos, pudo señalar claramente a sus autores, como protagonistas principales de una renovación largamente esperada.

3. LA MADUREZ

La instalación definió en Madrid, a finales de los cincuenta, inicia una etapa de producción pausada, que acusa la asimilación de las enseñanzas y experiencias acumuladas en la década anterior de un modo totalmente personal.

Puede afirmarse sin gran riesgo que el arquitecto había llegado a una temprana madurez, producto de un equilibrio interior y de una situación profesional prestigiosa. La prueba más certera de esta plenitud creativa está, a mi entender, no tanto en la calidad de las obras de este período, sino más bien en el modo en que pone en práctica sus propias convicciones, aislado en su propia reflexión, atento como pocos al exterior, pero nunca dependiente.

La década de los años sesenta constituye sin embargo la etapa más personal de su búsqueda y quizá por ello la más original, en la que plantea de

modo radical un discurso coherente y riguroso que pudo haber supuesto un camino a seguir de forma más decidida por otros arquitectos, no sólo de su entorno, sino también por quienes pudieron haber sido sus discípulos. Sin embargo, y probablemente debido a las renuncias en que apoyaba su actividad profesional, ello no fué posible. El aludido concurso para Cuenca (1960) marca el inicio de una búsqueda continuada, que tomando como base la arquitectura religiosa culmina muy temprano en la que es probablemente, su obra maestra: la iglesia de Almendrales (1961-64). La iglesia de Belén de Málaga, de fechas coincidentes con el templo madrileño, se distancia más en la apariencia que en el concepto más abstracto.

Son de la misma época ejemplos tan excelentes como la exposición Falla (1962), la Escuela de Artes y Oficios de Teruel (1964) y las oficinas del Banco de Granada en Madrid (1964). A mitad de la década se acusa una bajada de tensión en la reflexión individual, coincidente con las colaboraciones en los concursos de la Opera, del Pabellón de España en Nueva York, del Palacio de Congresos y exposiciones en Madrid y el Centro de Convenciones de Torremolinos. La indagación personal se centra en esos años en la búsqueda de lo más elemental. Los colegios de Granada, el Carmen de Rodríguez Acosta, la Real Sociedad de Tiro de Pichón en Cubillas, el edificio de Oficinas en la Plaza de la Basílica en Madrid y el conjunto de viviendas en la Plaza de los Campos de Granada, muestran una capacidad de adaptación a los temas que de algún modo anuncian cómo en su producción irá ganando terreno lo concreto frente a lo abstracto en las etapas posteriores.

Los inicios de la década de los setenta se ven marcados por el trabajo en torno a lo que cuajará hacia su mitad, en el proyecto del Centro Manuel de Falla en Granada. La realización de esta obra marcó la trayectoria profesional del arquitecto hasta su muerte, convirtiendo el resto de su trabajo entre 1974 y 1978 en accesorio, y a partir de entonces, prácticamente en su consecuencia. La capacidad de García de Paredes se encuentra en-

tonces en su plenitud y aborda con naturalidad diversos proyectos de interés indudable. La serie de edificios para el Banco de Granada en Valencia, Bilbao y La Coruña, el Conjunto residencial el Valle en Sevilla (no realizado) y el Instituto Gómez Moreno al final de la década.

Tanto el Auditorio de Granada como el resto de las mejores obras del período, acusan la adaptación a los datos concretos de los planteamientos globales, que van perdiendo terreno frente a la fuerza de una realidad exterior cada vez más presionante. Los compromisos con el lugar, los requerimientos técnicos o la necesidad de hacer viables las propuestas se van configurando como genera-

doras, cada vez más, de los proyectos. Es sin embargo, en el equilibrio de esas tensiones, a veces contrapuestas, donde el arquitecto demuestra su maestría en ésta década. Pero probablemente, lo inestable de la relación anuncia que difícilmente en el futuro podrá mantenerse, sin la ayuda exterior más adecuada, en ese esfuerzo.

En conjunto, fuera de sus aplicaciones marginales que estudiaré en este período, a pesar de diferencias en las fechas, podemos advertir que estas 2 décadas se centran en la indagación sucesiva de los requerimientos tipológicos que seguramente marcarán en la historia a este arquitecto: templo y auditorio. La arquitectura del silencio.

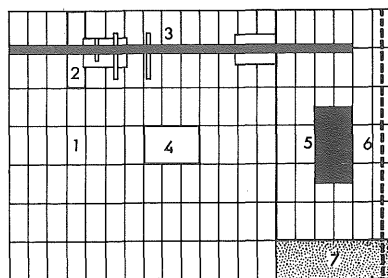
La arquitectura de García de Paredes

PANTEON DE LOS ESPAÑOLES

Roma

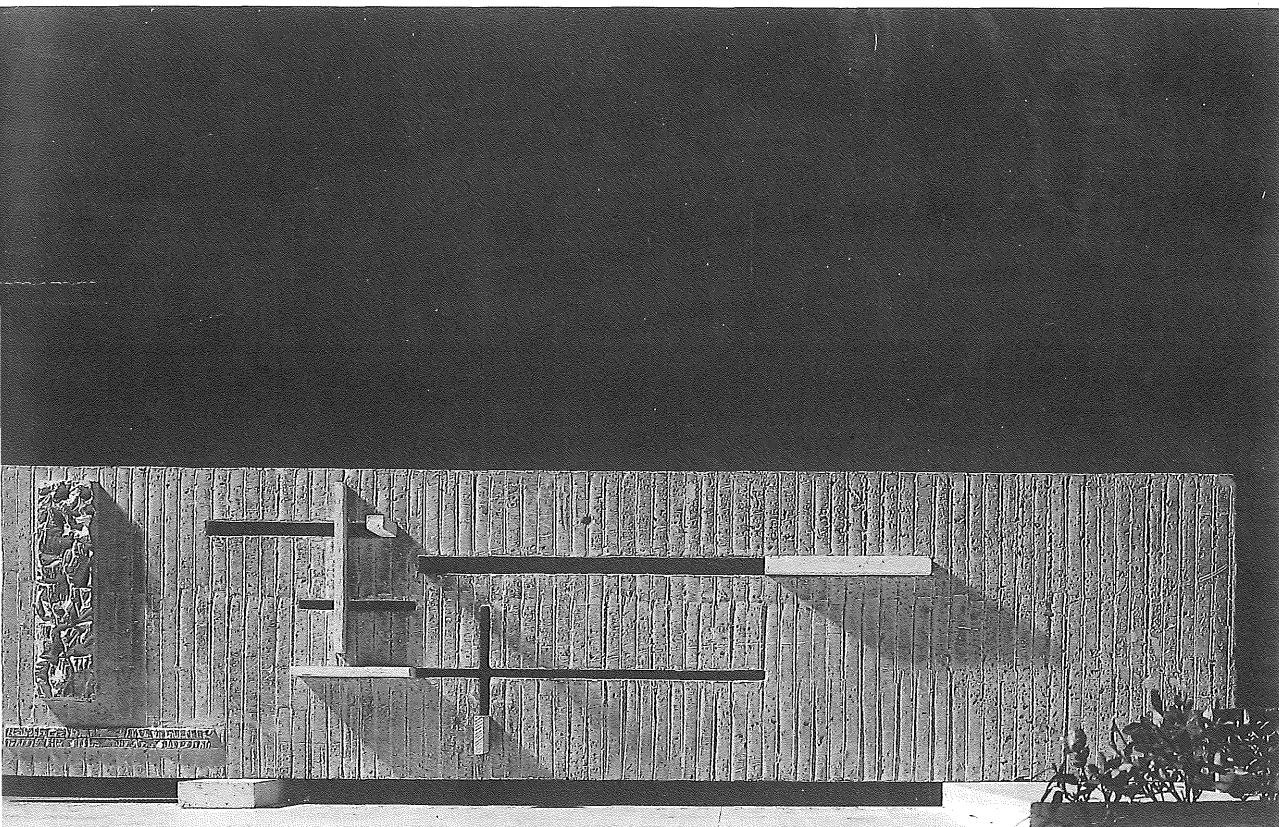
1957

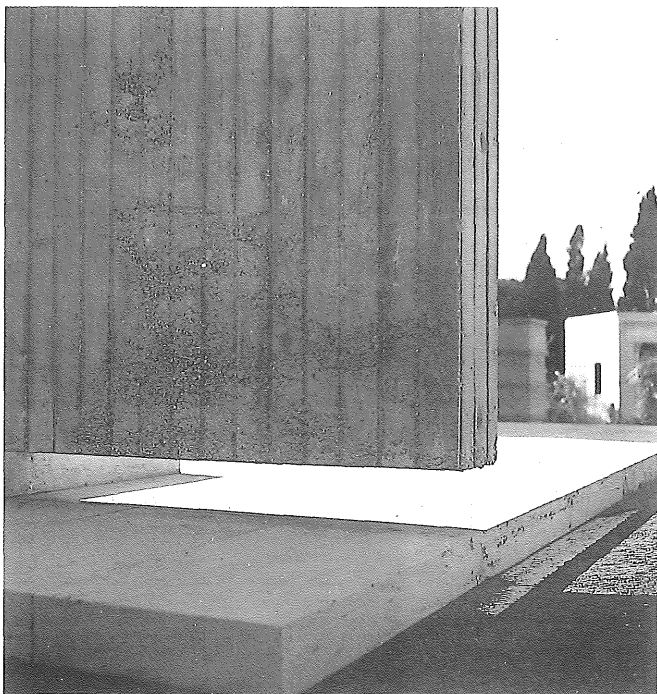
*En colaboración con
Javier Carvajal*



0 1 2 3 4 5 M.

- 1 LOSAS DE TRAVERTINO
- 2 LAPIDA DE JORGE SANTAYANA
- 3 MURO DE HORMIGON ARMADO
- 4 ACCESO A LA CRIPTA
- 5 ALTAR
- 6 VERJA
- 7 ROSALES





3.1. Arquitectura Religiosa

Algunos de los proyectos de iglesias de García de Paredes habría que situarlos entre las propuestas más sugerentes de la arquitectura española contemporánea. En ellas se dan en grado muy alto circunstancias difícilmente repetibles. Si algo parecido sucede con su arquitectura «musical», es sin embargo el tema religioso el que libera su vena más profunda. Su personalidad y su «entendimiento del mundo» encuentran en las iglesias por él realizadas y pensadas el más adecuado vehículo para su expresión.

Sin embargo resulta difícil encontrar entre los proyectos contemporáneos ejemplos de menor carga «expresiva», en términos aparentes. Sus soluciones responden humildemente a planteamientos primordiales, en los que se propone en origen la esencia misma de la arquitectura religiosa. El espacio desmaterializado, diluido, individualizado y generalizado a un tiempo, tiende, desde la aparente contradicción tipológica, al encuentro de la arquitectura como lugar de oración, de comunión con Dios, en el límite mismo de la jerarquía organizada.

59

El ritual de la aproximación se explora en profundidad más allá de la «puesta en escena» que se reduce hasta ser prácticamente inexistente. Las apariencias formales se desvanecen hasta quedar tan sólo sus conceptos más puros. Luz, espacio y materia, se organizan de un modo tan escueto que provocan la emoción inteligente. Los sentidos han de prescindir de adherencias literarias y concentrarse en experiencias intrínsecas, buscando dentro lo que se niega fuera.

En las iglesias de García de Paredes, en algunas al menos, todo vuelve al ser religioso del origen, con el miedo primordial en suspenso por una verdad no necesariamente explicitada, apenas desvelada por la intuición del arquitecto.

Si la iglesia de Vitoria ya adelanta algunas de las líneas maestras que García de Paredes adoptará más adelante, la presión de los datos concretos de un solar cuya geometría resultó excesivamente condicionante y la colaboración profesional entre amigos, no permitieron seguramente avanzar más allá

de lo que era posible. En este caso la expresión exterior (léase de una cultura arquitectónica asumida, si bien no interiorizada suficientemente) superó claramente lo que ya había en el interior del arquitecto. Fue el concurso de San Esteban en Cuenca el que propició el aflorar un pensamiento arquitectónico personal y maduro. En la propuesta, no construida, de esta iglesia, se plantea una solución tipológicamente diferente, lógicamente indecisa en su concreción material (al margen de elementos puntuales que contextualizan el tiempo histórico de forma excesiva) y por ello disponible para los modelos que de ella surgieron sucesivamente. Tradujo hasta límites extremos un pensamiento heterodoxo y radical que, de haberse seguido, habría conducido a García de Paredes a una posición tensada entre la pura especulación de la razón teórica y la práctica de lo razonable.

Si el Complejo de Málaga recoge muchas de las ideas ya enunciadas en Cuenca, resulta aun limitado por «condiciones de borde» que le hacen reconocible en términos convencionales. Recordemos cómo el «compromiso» de su fachada implica en su composición la aceptación de convenios, aunque sólo afecta a la superficie.

Sin embargo, la iglesia de Almendrales (Madrid) aunque totalmente contemporánea de la de Málaga, pone en evidencia cómo la abstracción del lugar, tan sólo afectado por un viario tangencial y una línea eléctrica, facilita una respuesta liberada de convenios formales, y por ello consecuencia de un compromiso interior muy tenso. Las relaciones morfológicas que pudieron encontrarse a este templo ejemplar en estricto sentido, fueron diversas y en algunos casos evidentes. Sin embargo, es su intemporalidad y su aespacialidad, junto a la legibilidad de su estructura formal, además de la sutil complejidad de sus relaciones geométricas, lo que hace «reconocible» la idea que transmite; referible a «nuestra» cultura tanto como a «otras» su imagen percibida. Ahí radica a mi entender su principal vigencia, en su capacidad de provocar la reflexión sobre sí mismo, invitando a encontrar en cada uno a los demás en lo común o compartido de un ser

único, universal y múltiple, que está, por irrepetible, en todos.

Un concurso en Cuenca

El proyecto que para la iglesia parroquial de San Esteban Promartir de Cuenca, presentó al Concurso convocado por el Obispado de esta ciudad en 1960, representaba la síntesis de su pensamiento respecto a cuestiones fundamentales. La arquitectura no «solo» era la forma que ese pensamiento adquiría, sino que contribuía a su planteamiento. En aquellos momentos, esa propuesta podía sugerirse, pero difícilmente construirse. Toda la carga utópica de aquel concurso resulta hoy día más que nunca evidente.

Recogía no sólo la reflexión sobre un modo de estar en el mundo y de proponer un orden, sino también la experiencia provocada por la arquitectura vista y la sentida. Y no fue un episodio aislado en la producción del arquitecto, aunque sí un hito, sino más bien el germen de desarrollos posteriores. Puede rastrearse en su orden geométrico ecos del pabellón de los españoles en Roma (1957), o del Aquinas (1953-57) y muy especialmente del pabellón español para la Exposición Internacional de Bruselas (1958) de Corrales y Molezún con quienes colaboró en su instalación interior. Las iglesias realizadas por el arquitecto con anterioridad (la del Aquinas, el Centro parroquial para Caño Roto, la iglesia de Vitoria con Carvajal), son tan sólo aproximadamente parciales al tema frente al planteamiento radical del concurso de Cuenca. Forma, función y estructura son el resultado lógico de un pensamiento que ahonda en el significado actual de un templo vivo. Lugar de reunión y de acción, de compromiso. Lo que el templo quiere ser se define por la propia experiencia del uso significativo. La flexibilidad mayor procede del mayor rigor de las propuestas. Crecimiento y cambio posibles condicionan la forma al modo combinatorio; si bien la fuerza de la imagen se basa en el cuadrado, este se niega en sus ejes principales y en sus diagonales. La utilización de los espacios como parte de otros,

que dificulta la lectura de lo que parece tan simple indica un esfuerzo por trasladar al volumen la geometría del plano y sus interrelaciones. En todo caso los juegos sintácticos son sólo posibles por la enorme flexibilidad del elemento primario, el módulo estructural cuadrado de 4,40 de largo que caracteriza la pieza de la iglesia, y por la articulación que en el resto de los espacios establece la geometría de las parte del módulo (subdividido en 4, 8, 6 y 12 rectángulos de $2,20 \times 0,73$). El elemento modular primario recoge la sugerencia de Bruselas aunque trasladando el soporte del centro del módulo a sus vértices (cambiando del hexágono al cuadrado en su borde) lo que si le hace perder autonomía, al pertenecer los apoyos a cuatro módulos obliga a introducir el juego de diagonales en forma de tirantes, y en todo caso en, su borde, contrafuertes, como sucedió más tarde en Almendrales. El interés que muestra el arquitecto por hacer de una pieza, soporte de distintas funciones, le lleva en Cuenca a inteligentes propuestas de iluminación y megafonía, como ya hiciera, con otros fines bien distintos con los aseos y las terrazas del Aquinas, o como más adelante explorará en otros proyectos.

Entre los que, como consecuencia del concurso de Cuenca, a este más le deben, la exposición de Falla (1962) y desde luego las iglesias de Málaga y de Almendrales (1962-65).

El cambio que supone Cuenca frente al Aquinas no podría explicarse tan sólo desde la profunda reflexión. Hay que entenderlo también desde la pausa que supone la estancia en Roma, los viajes por el Centro y el Norte de Europa, incluso su matrimonio. Todas estas circunstancias aparentemente externas confluyen en su interior, haciéndole replantearse muchas cosas. La lectura de la memoria, por tantos motivos interesante, del proyecto de Cuenca comparada con la literalmente simbólica del Aquinas manifiesta el cambio producido.

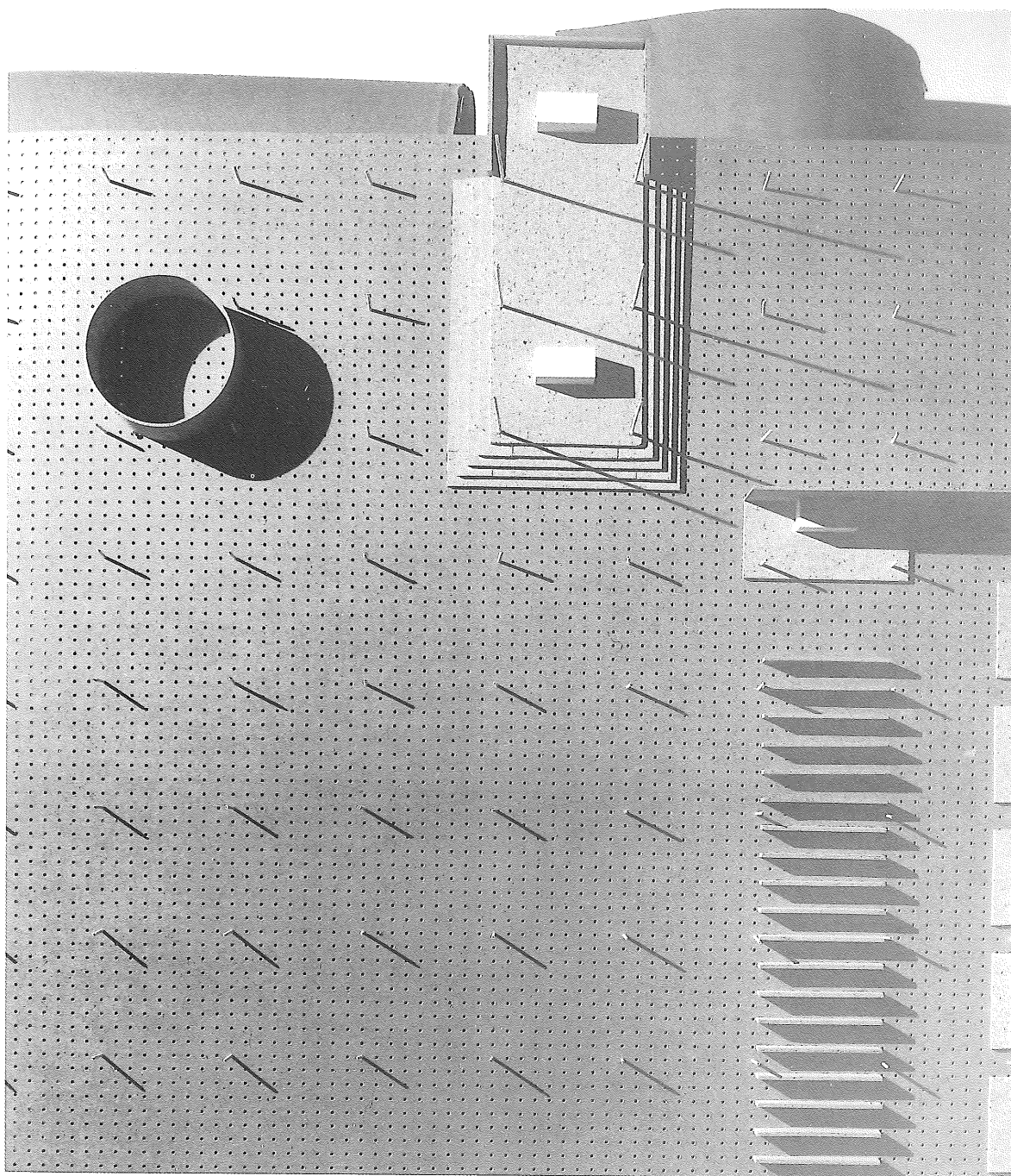
El «lugar amplio y bien arreglado» para participar en el Sacrificio comunitario, conduce al «espacio multipolar» prácticamente isótropo que propone el arquitecto. Nada de retórica, ni de escenografía redundante, ni siquiera fachada. Y la entrada girada, cambiando el eje por un espacio de «pasos perdidos» que contiene todos los caminos.

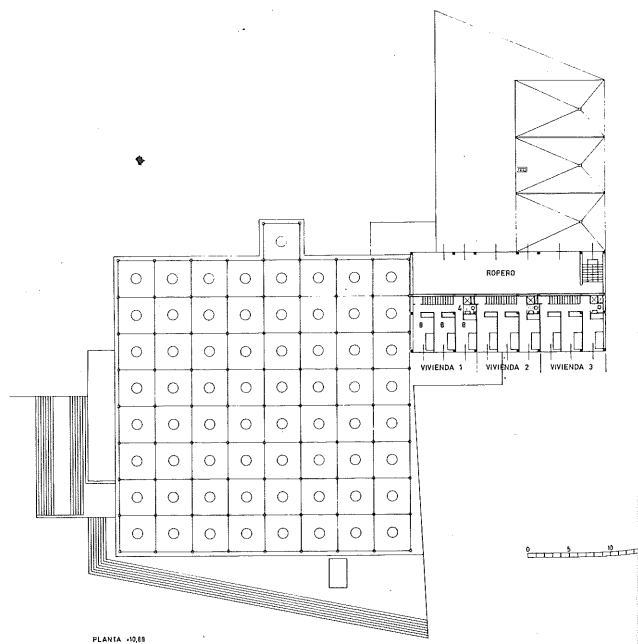
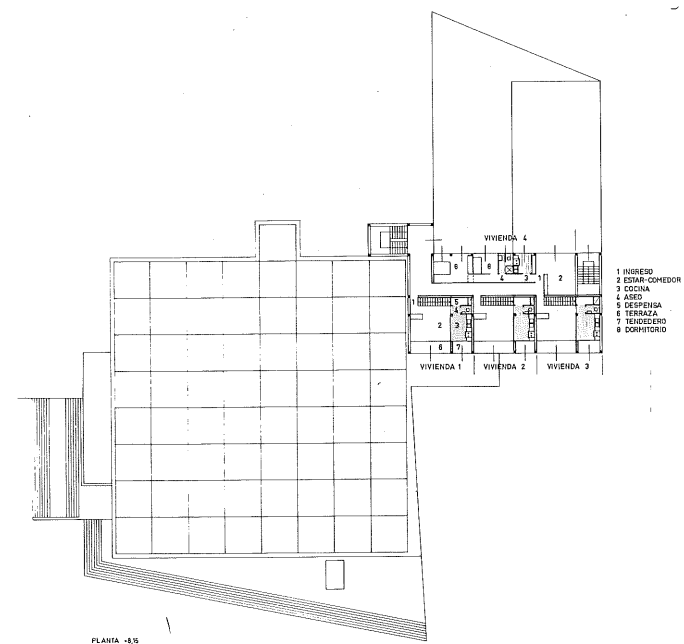
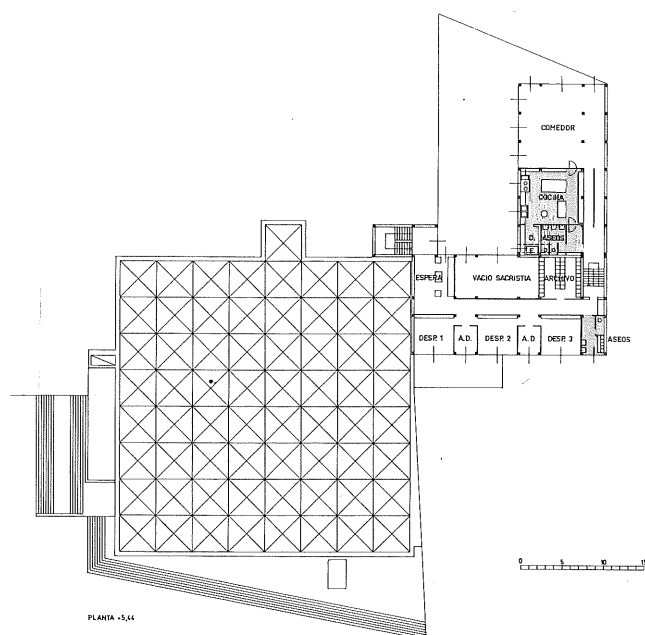
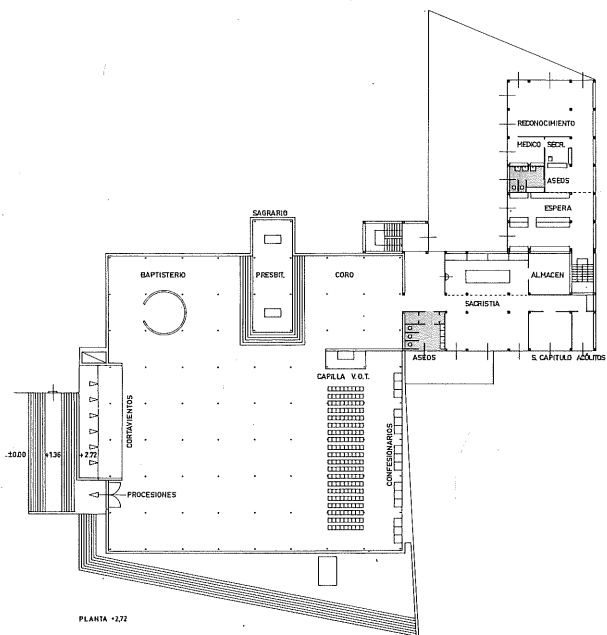
Sin embargo, esta iglesia que se apoya sobre una planta dedicada a las actividades culturales de la comunidad y se conecta lateralmente con un cuerpo en el que contiene escuela y viviendas, se eleva sobre una potente escalinata que a modo de tell o estilobato señala su lugar como sagrado. Probablemente, la experiencia de la arquitectura clásica y su adaptación al culto cristiano, está en el fondo de esta original manera de plantear como modernos sentimientos tan viejos.

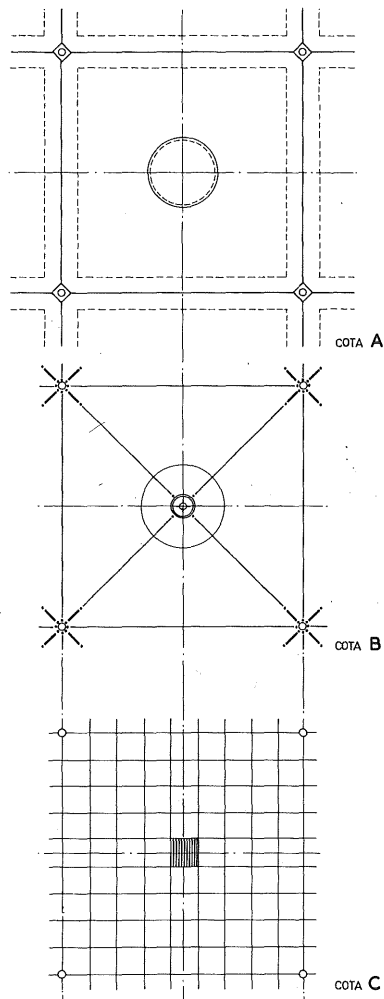
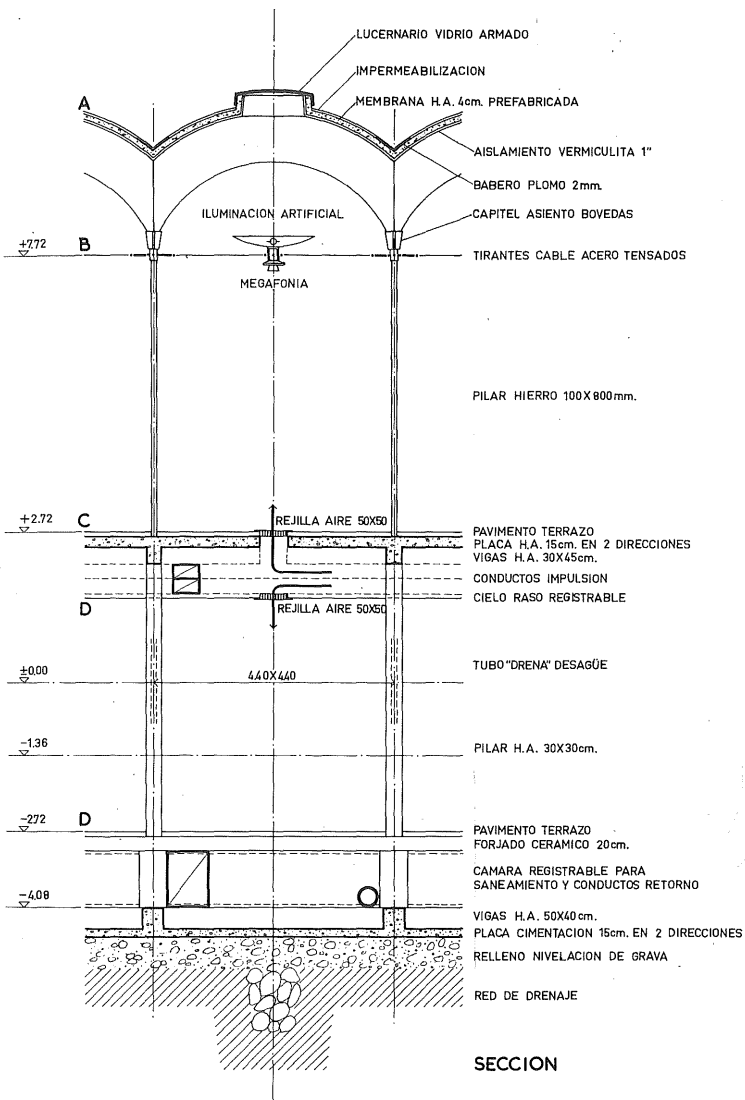
IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN PROTOMARTIR

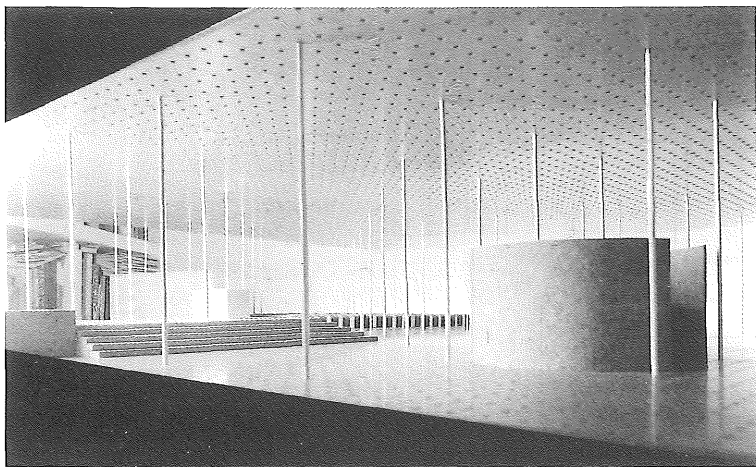
Cuenca

1960

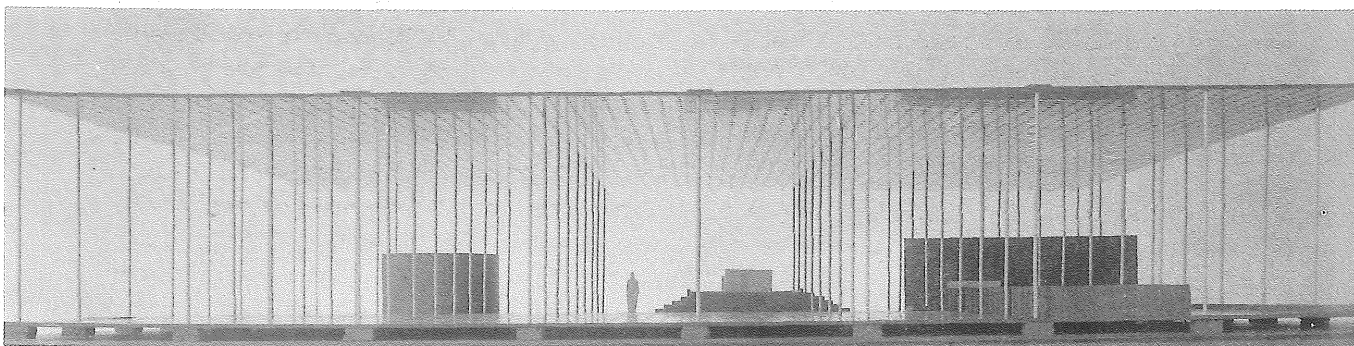








66



La iglesia de Almendrales

El Centro Parroquial Nuestra Señora de la Fuen-cista en Almendrales, proyectado en 1961, causó una profunda sacudida entre los arquitectos espa- ñoles más conscientes del momento. Si por un lado vino a confirmar definitivamente a su autor como una de las figuras más valiosas de su generación, por otra parte significó la concreción en un objeto, de una serie de actitudes que se venían fraguando de modo disperso. El que pudieran establecerse vinculaciones precisas de carácter formal entre este conjunto parroquial y ciertas arquitecturas ya en- tonces indiscutibles (pensamos en Kahm especial- mente), contribuyó efectivamente a su éxito crítico. El que pudiera intuirse la presencia de la mejor tra- dición histórica del modo más estricto, el que refle- jase de forma incuestionable el rigor del proceso, el que finalmente patentizase un mensaje cuyo fon- do ético proponía la renuncia formal como modo expresivo frente a la situación generalizadamente fatua que se avecinaba, convirtió además a la igle- sia de Almendrales en bandera que algunos aco- gieron entonces como vía posible frente a tantas tensiones formales sin contenido. Quizá tan sólo el Gimnasio Maravillas pudo disputar a esta iglesia el papel fundamental de guía. Treinta años después de construida en muy poco han variado las opinio- nes de entonces.

Más allá de la solución ingeniosa o acertada (por otra parte no intentó el arquitecto inventar *ex-novo* nada), del empleo de recursos culturalmente válidos y los correspondientes guiños con que les asi- milamos, de la fácil referencia a posturas de recha- zo a un contexto que intentaba vanamente impe- dir el ejercicio de la razón, la iglesia de Almendra- les supuso la existencia de un espacio fuertemente emotivo utilizando recursos estrictamente arquitec- tónicos, haciendo sutilmente inteligibles relaciones abstracatas cuya organización intelectual permite la verificación de experiencias profundas individua- les y colectivas, con grados de complejidad tan amplios como permita la propia capacidad inte- lectual de quien la utiliza.

Que el autor se sirva de la modestia para expli- car la aplicación de sus reflexiones sobre el tema de la iglesia no debe confundir respecto a la sutileza compositiva que anima este proyecto. Como lección verdaderamente magistral, su lectura repe- tida resulta siempre sugerente.

Desde un punto de vista topológico, las relacio- nes de contigüidad entre campos están resueltas por elementos articuladores de carácter lineal, sen- das cuyo recorrido quebrado y perimetral provo- can una aproximación en secuencia de escorzo, de modo que se potencia la experiencia de las diagonales, con lo que el espacio aparentemente organizado de forma estática, se dinamiza. No sólo en planta se provoca este sentido ritual del reco- rrido sino que también la sección acentúa por el descenso previo el acceso a un lugar «alto». La ten- sión entre los dos bloques construidos, la iglesia y la casa rectoral-espadaña se acentúa distancian- doles-relacionándoles por un porche-patio que su- braya en el exterior la geometría de lo construido. La relación luz-sombra (lucernarios-árboles) no es tan sólo una metáfora poética. Las columnas de la iglesia, que pueden referirse a los orígenes de una supuesta agrupación de cabañas unitarias en el bosque común, reciben simultáneamente, y aquí aparece la geometría, los planos virtuales de las aristas de cubiertas en un sistema ortogonal y el opuesto formado por los intercolumnios. Si este úl- timo resulta extraordinariamente estático, el ante- rior, al modificar no sólo la distancia entre colum- nas sino además por ser su arista superior quebra- da con su centro iluminado, equilibra dinámicamente el conjunto. Se produce así un juego de com- pensaciones que provoca una percepción dinámi- ca del equilibrio, propicia al recogimiento atento. La forma de diluir las relaciones espaciales encuen- tra su conclusión en los límites verticales que las cierran. Opacos y al tiempo no localizados. Porque aun obedeciendo a una disciplina geométrica evi- dente desde su exterior, su situación desde el es- pacio interior resulta equívoca. Contribuye a ello no ya la ausencia de ejes espaciales, sino la compen- sación contradictoria de los existentes. Si añadimos

que su experiencia se produce según recorridos en quiebro continuo, los posibles efectos axiales se desvinculan de relaciones contextuales. Somos conducidos a un espacio direccionalmente dispuesto, en relación con una orientación en sí, ajena al espacio externo. Este espacio ensimismado se acentúa al independizarse prácticamente del tiempo solar. La luz desciende desde lo alto, difundida sin dirección, intemporal. El espacio resulta prácticamente isótropo desde su propia estructura formal. Tan sólo algunos signos, en todo caso superpuestos, bancos e incluso imágenes, nos advierten la presencia de una superestructura latente.

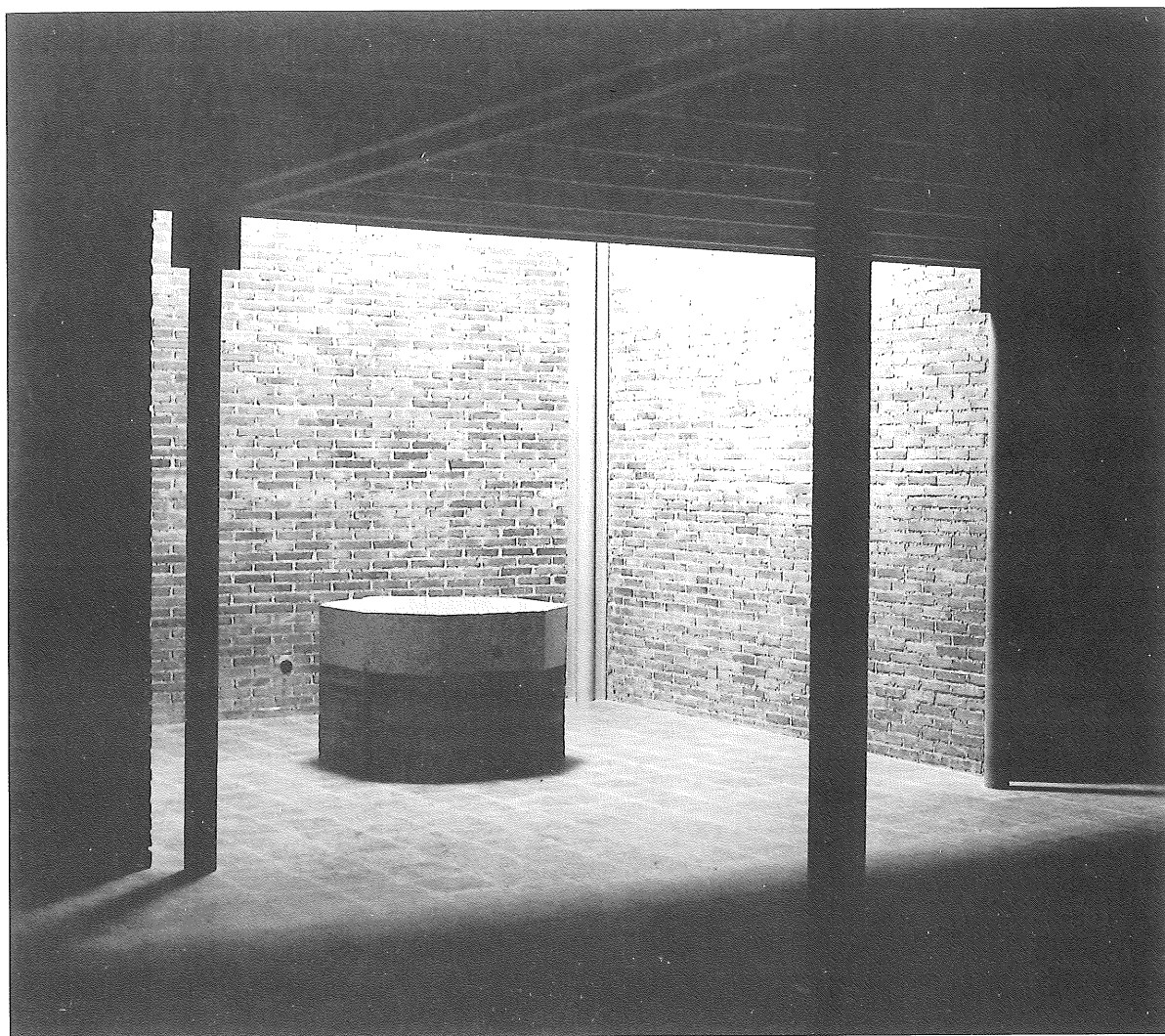
El carácter público-privado, tan complejo en esta iglesia, plantea en su «interiorización» un conflicto originariamente vinculado al propio ser del templo cristiano. A mitad de camino de la asamblea y del

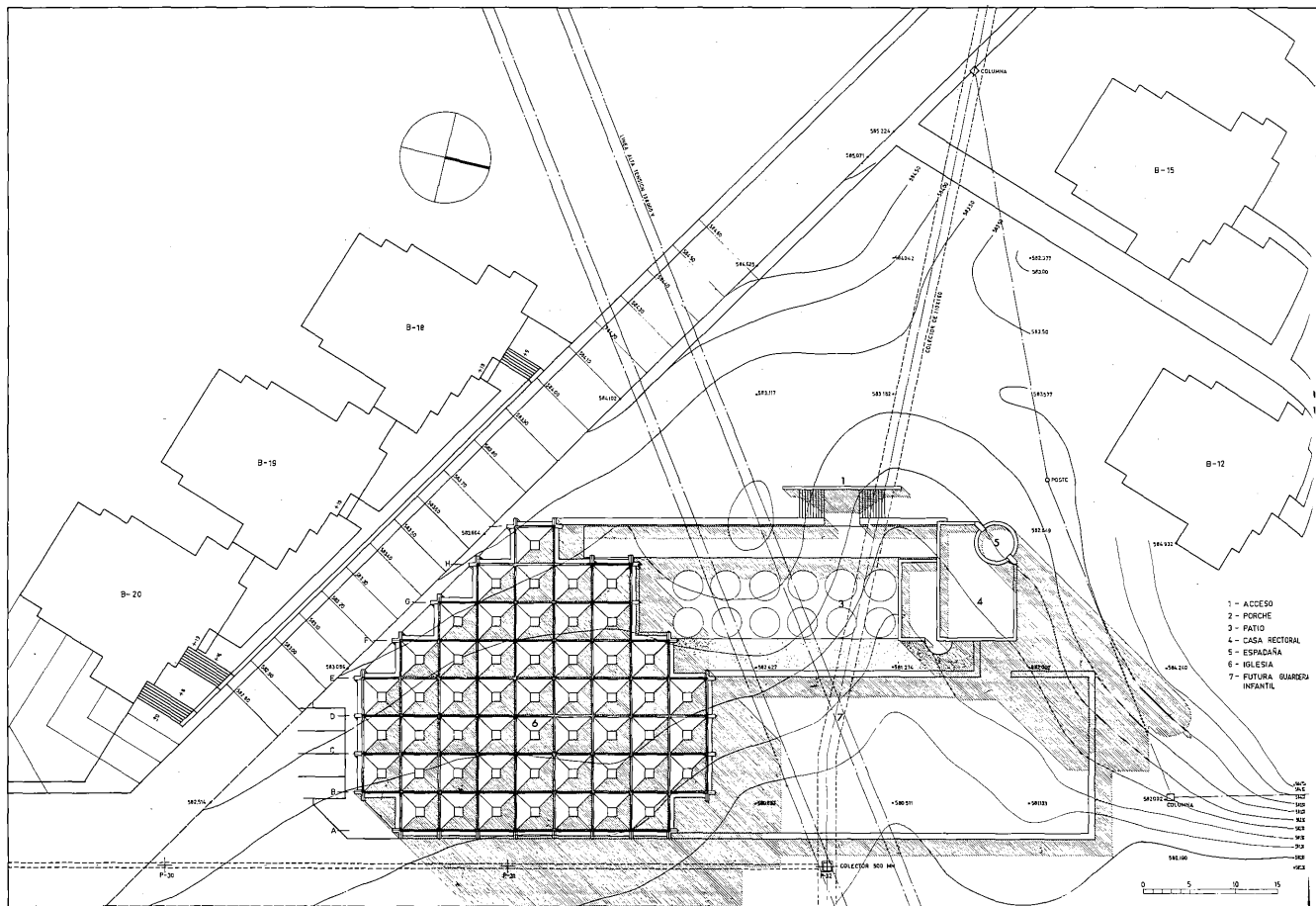
aula, puede parecer tanto un lugar disponible como un convento rígidamente articulado. Como acrópolis (hundida en este caso) separada, creando al mismo tiempo su propio espacio abierto, subdividido y cerrado como vestíbulo externo, puede parecer ajena al poblado al que supuestamente sirve pero también accesible en la medida que su humilde presencia no se distancia prepotente.

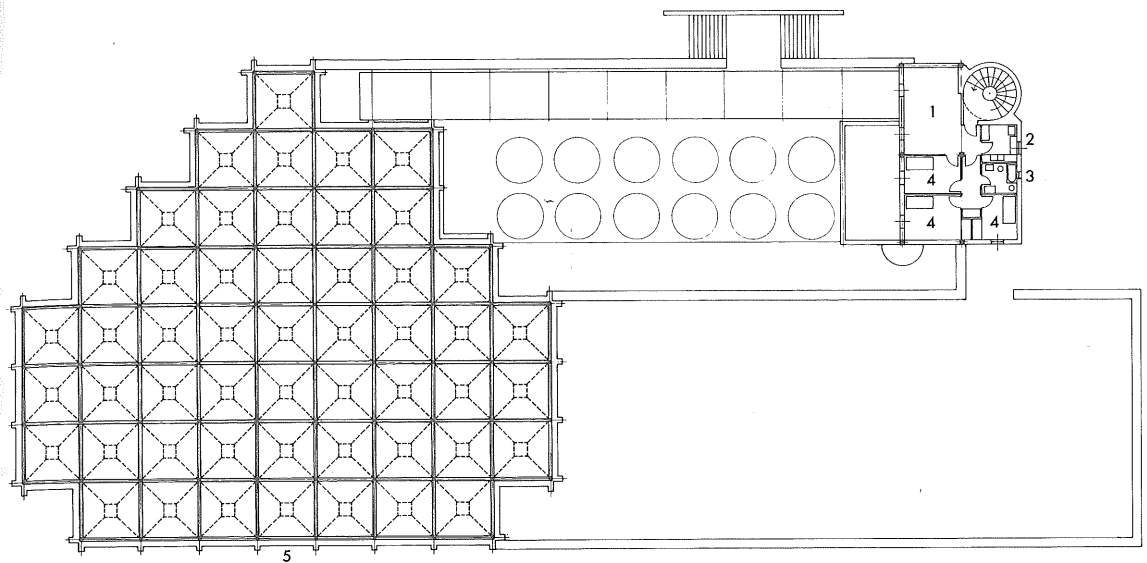
Los medios materiales con que el arquitecto alcanza esta tensión, aun siendo fundamentales, en ningún momento sobrepasan su propio carácter instrumental. Y sin embargo, han parecido, por su exactitud y cuidado, un fin en sí mismos. La medida, otra vez, del arquitecto, supo resolver con maestría un conflicto entre polos intencionales casi siempre opuestos como son teoría y praxis.

La arquitectura de García de Paredes

IGLESIA PARROQUIAL NUESTRA SRA. DE FUENCISLA
Almendrales, Madrid
1961-1964



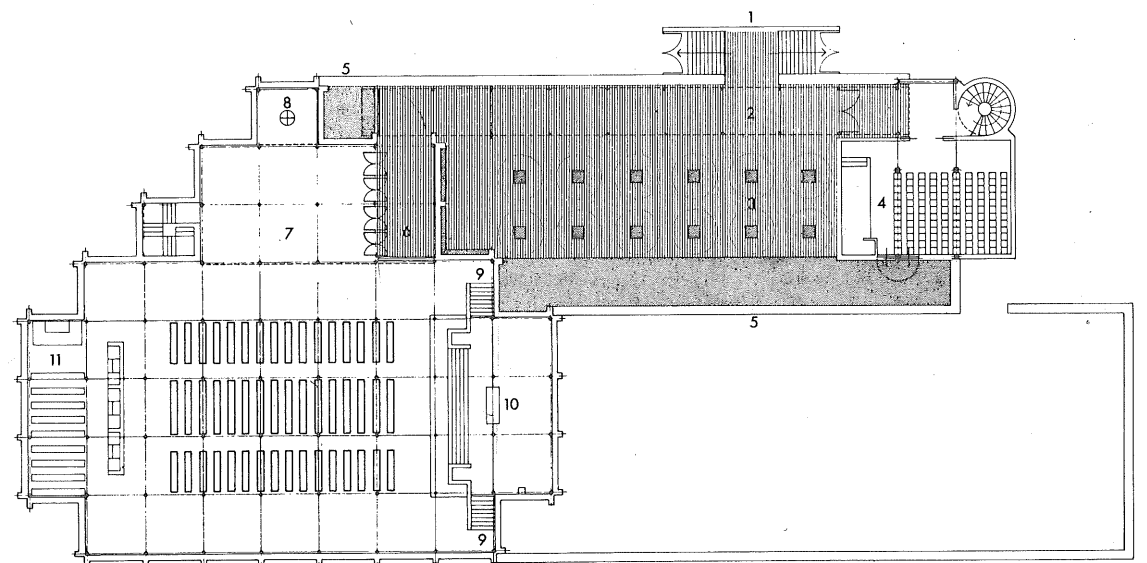




- 1 CUARTO ESTAR
- 2 COCINA
- 3 BAÑO
- 4 DORMITORIO
- 5 ESTRUCTURA IGLESIA

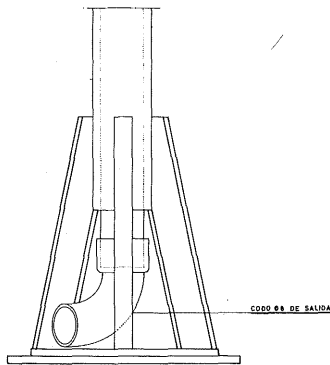
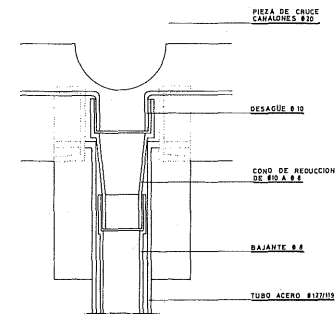
PLANTA SEGUNDA Y TERCERA

71

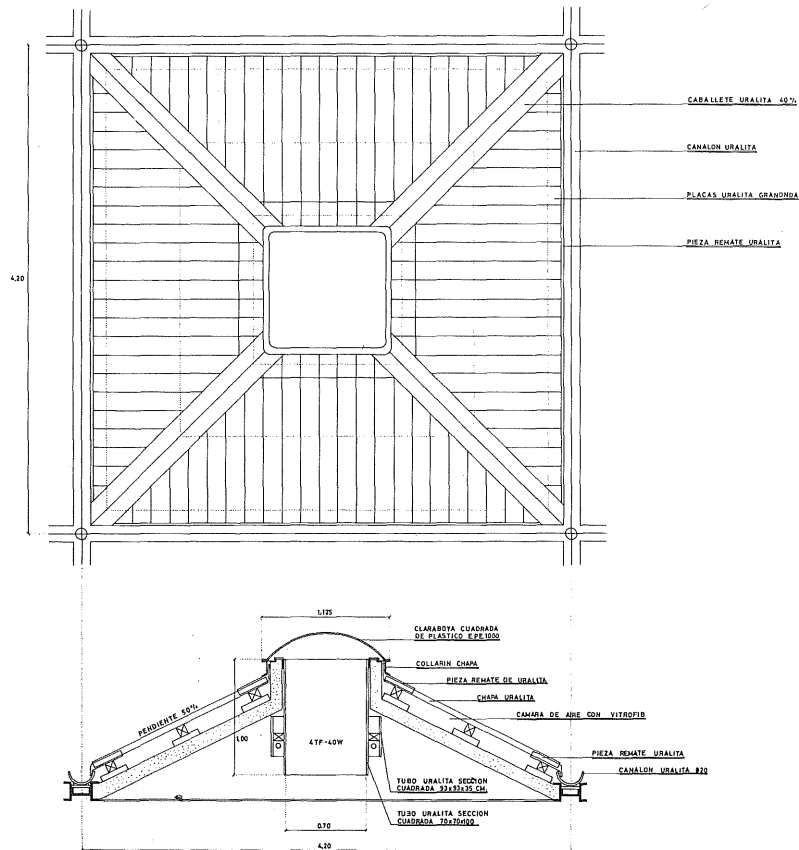


- 1 ACCESO
- 2 PORCHE
- 3 PATIO
- 4 SALON PARROQUIAL. 120 P.
- 5 JARDIN
- 6 ATRIO
- 7 NARTHEX
- 8 BAPTISTERIA
- 9 BAJADA A SACRISTIA
- 10 PRESBITERIO
- 11 CAPILLA PENITENCIAL

PLANTA BAJA

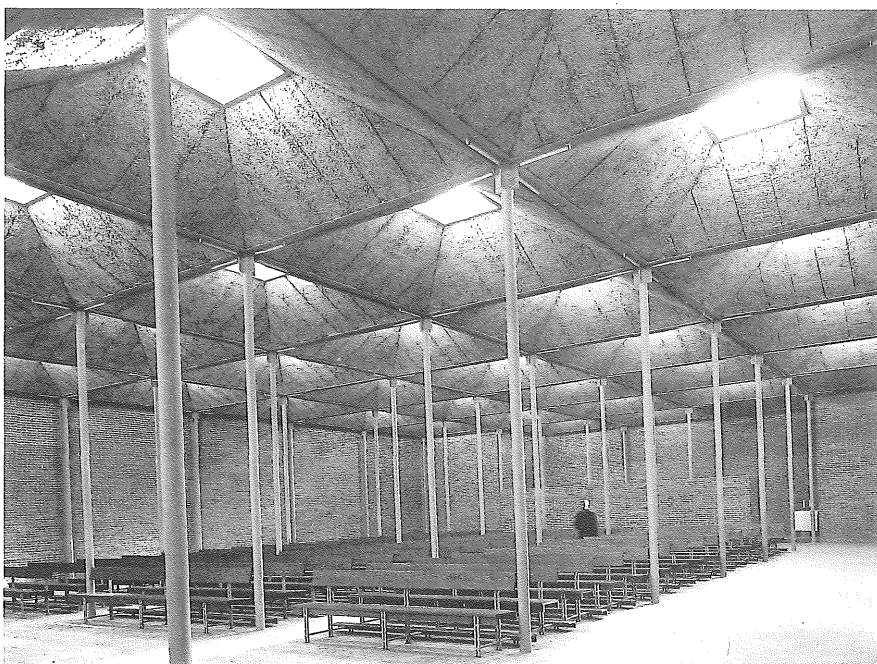


SISTEMA DE EVACUACION DE AGUAS





73



La iglesia de Málaga

La iglesia-convento de Santa María de Belén, proyectada por García de Paredes en 1961 y terminada en 1964 para los Carmelitas en Málaga, recoge la meditación de Cuenca y la transforma en un sentido posibilista. Las condiciones del encargo, tanto en lo referente al programa que imponía con precisión los usos y dotaciones del edificio, como las del solar, y su entorno urbano, modificaron la propuesta referida, especialmente en lo tocante al espacio interno del templo que en este caso se busca absolutamente diáfano, axial y vertical frente al multipliar y horizontal de Cuenca. Queda de entonces, el intento de anonimato formal, el empleo económico de materiales y estructura y la compleja interpenetración de espacios. La voluntad de ordenar y clasificar el proyecto desde sus aspectos funcionales hasta los formales-constructivos, desmitificando el posible carácter monumental de la iglesia urbana, hacen de este edificio un ejemplo de equilibrio entre utopía y realidad. La serenidad con la que el arquitecto se enfrenta en este caso al desafío de construir en un centro histórico una iglesia moderna está sin embargo sujeta a un proceso de diseño cargado de dudas sobre los matices formales. La serie de esquemas sobre el alzado principal a la Alameda es una muestra por un lado, de las dudas respecto a lo accesorio como de la seguridad respecto a lo fundamental. De entre todas las soluciones posibles, la más coherente es sin duda la realizada, la que menos contiene de lo arbitrario, la que menos estorba la idea original, la que menos sobrecarga de signos contiene. Las fachadas de este edificio son la estricta consecuencia de manifestar al exterior cómo está hecho y qué contiene o cómo su volumen está dividido en partes claramente estructuradas. Los materiales denuncian que a pesar del lugar urbano preeminente, del volumen importante o su ordenada monumentalidad, no contiene su interior otro lujo que el de la inteligencia. No es un gran almacén, ni un banco, ni sede de multinacional. Es un edificio ejemplar (digno de ser ejemplo) y por ello susceptible de hacer o completar ciudad. Su singularidad urbana radica en la

discreción y el orden. Es probable que, y los años concuerdan, la arquitectura que ya entonces estaba proponiendo De la Sota, hiciera mella precisamente en el proyecto de Málaga. Veremos alguna de estas posibles influencias en su interior. Salvando las distancias, el colegio Maravillas, su sección aún más que su neutra fachada, se adivina en la transversal de Málaga.

El edificio desarrolla en vertical el programa propuesto, de modo que sobre la iglesia, que ocupa las cotas inferiores con la nave, la tribuna y el coro, se sitúan el convento, el claustro y las celdas. El prisma del templo no acusa al exterior ningún resalte. Mientras, vuelan sobre la nave los volúmenes del coro y la tribuna además de una galería lateral en el sentido del eje longitudinal que comunica el altar y la cripta con el coro sin pasar por la nave y vuelve ligeramente simétrico el espacio interior, y cubija la zona de los confesionarios.

Si la iglesia aún puede considerarse bastante convencional en su organización básica, el convento superior plantea una indagación en las relaciones espaciales verdaderamente singular. El recuerdo del gimnasio Maravillas resulta inevitable y sin embargo distante. Lo que el autor parece justificar desde la simple interpretación de las ordenanzas y el programa, oculta una reflexión profunda sobre la vida interior de una comunidad monástica.

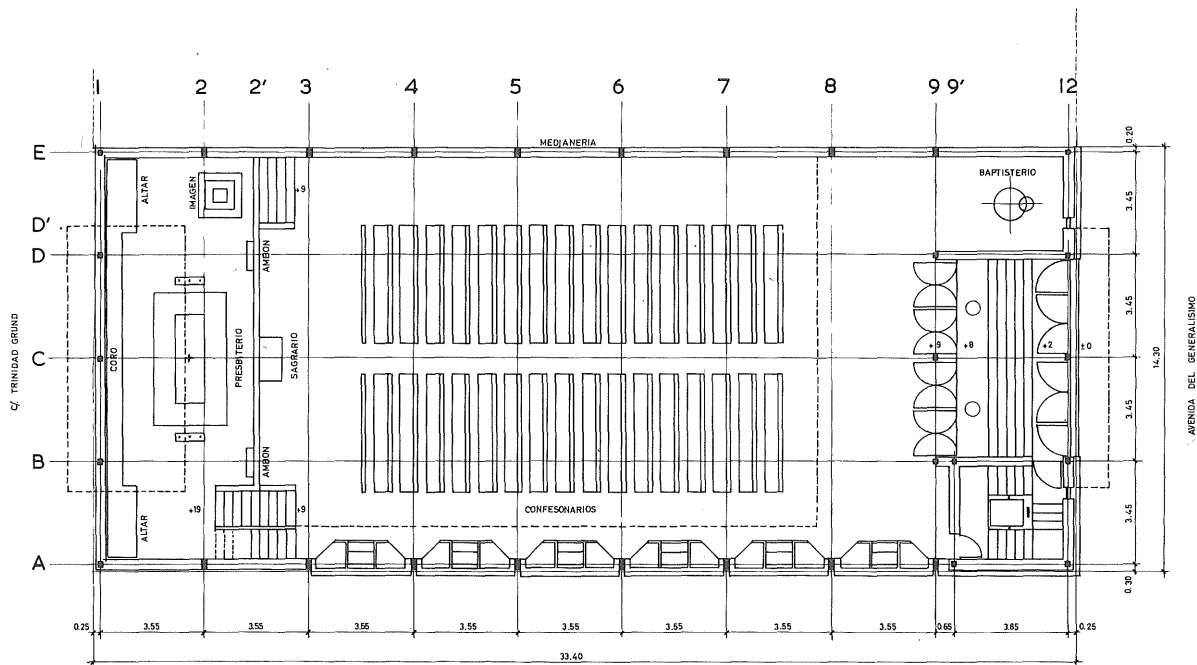
La parte más abierta de la caja envolvente propicia sin embargo la mirada «hacia» adentro, o en todo caso «desde» dentro, de unos espacios limitados por niveles diferenciados y sucesivos que provoca la luz indirecta. El uso de la cercha que sustenta el desván y las celdas, condiciona toda la organización estructural del edificio, desde el hormigón de la cripta hasta los pilares que soportan los apoyos articulados. Un cierto brutalismo que acusa con las formas la función constructiva es acorde con la elección de los materiales (teja curva, ladrillo de Martos, madera de roble) y del amueblamiento (lámparas tradicionales de Ubeda) para transmitir con naturalidad una humilde sensación de sosiego.

La Alameda de Málaga y sus espléndidos árboles acogen la obra de García de Paredes tal como él a su manera quería, «garantizando su perfecta incrustación en el ámbito externo como su valor de

permanencia en una vejez digna bajo la pátina del tiempo». Treinta años después de imaginada, sigue siendo quizá la mejor referencia de actuación moderna sobre las preexistencias que respeta.

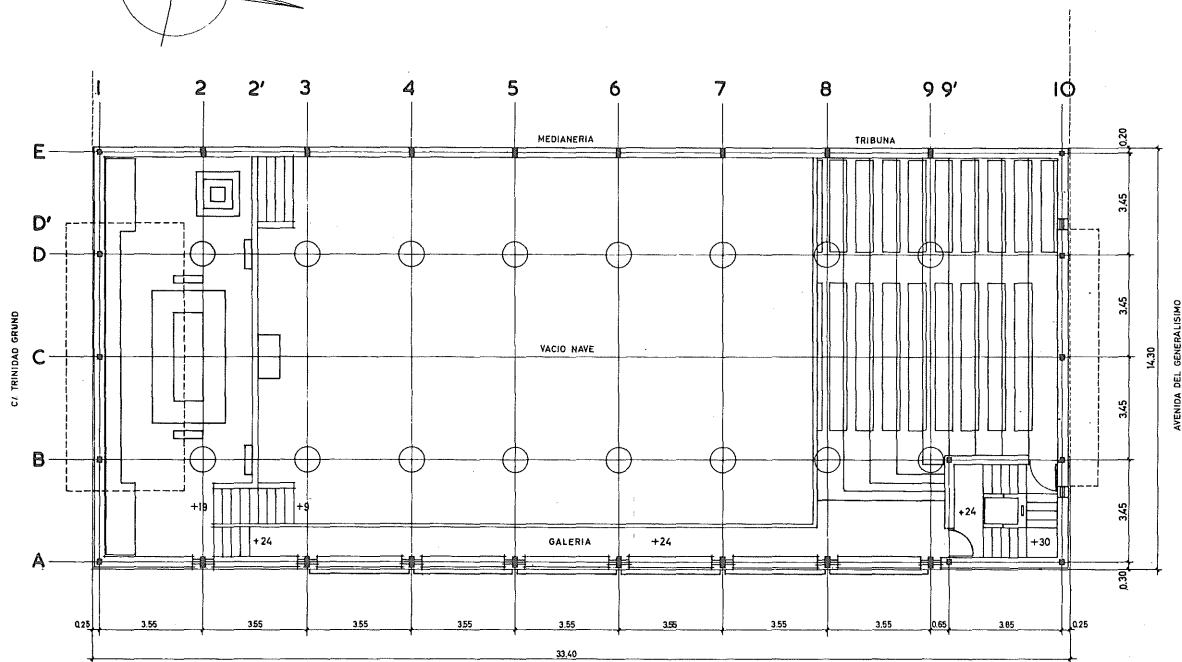
IGLESIA Y CONVENTO DE SANTA MARIA DE BELEN
Málaga
1961-1964



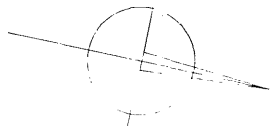
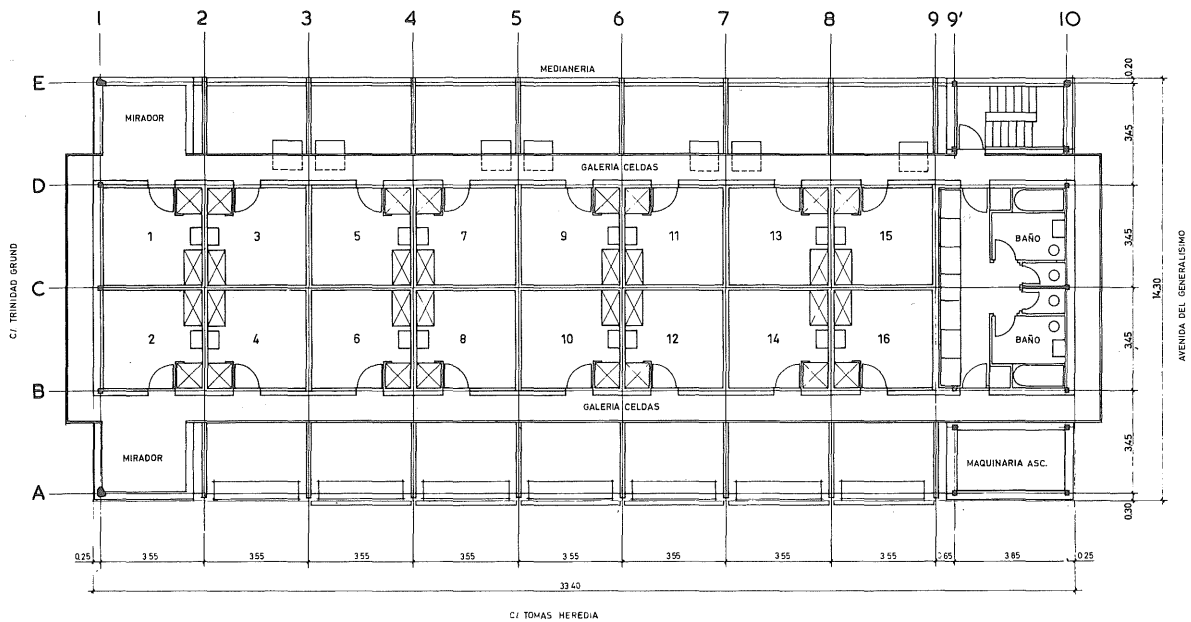


C/ TOMAS HEREDIA

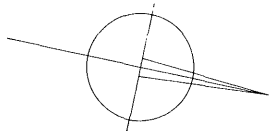
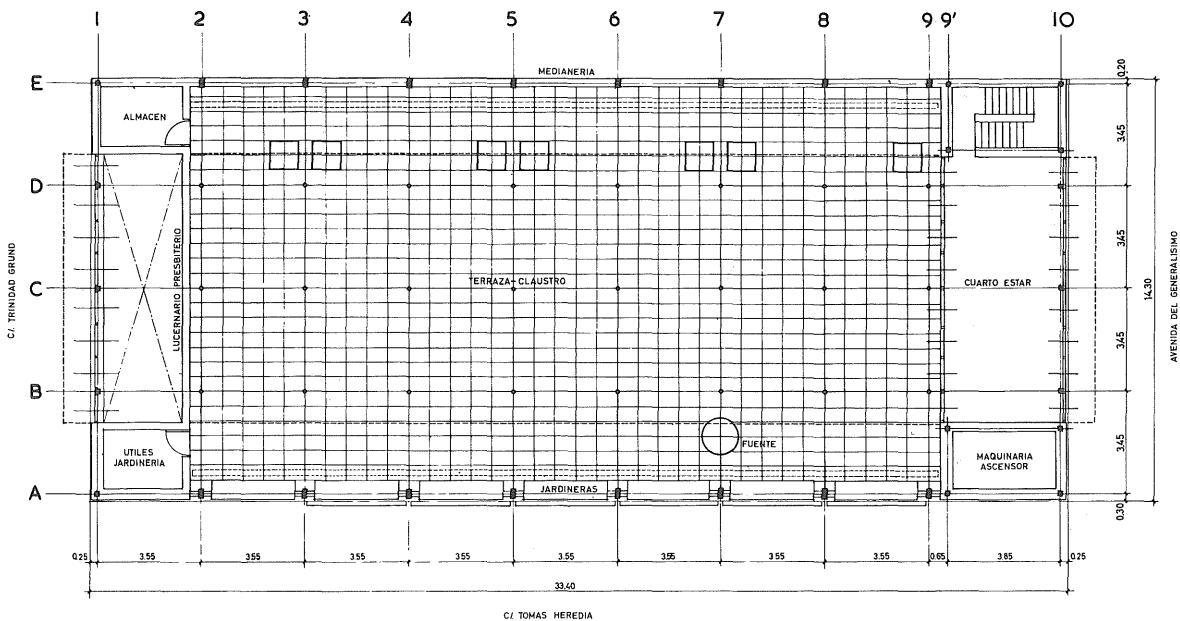
78

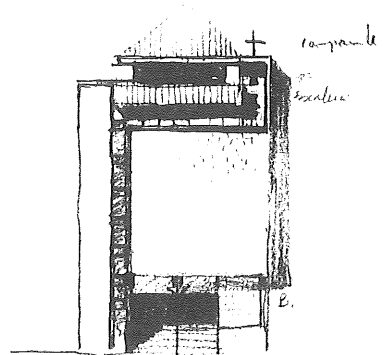
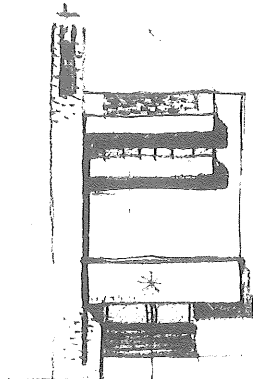
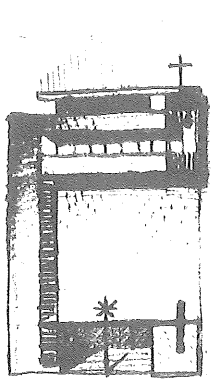
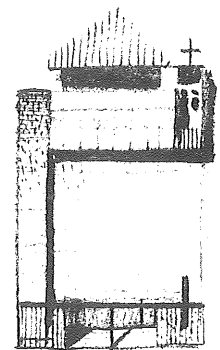
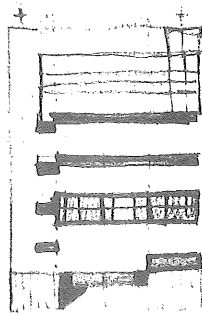
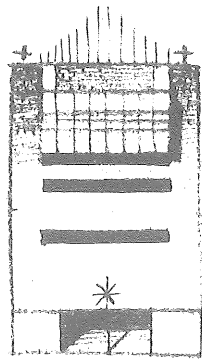
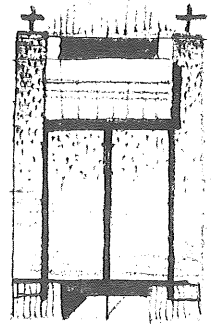
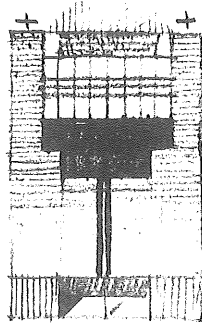
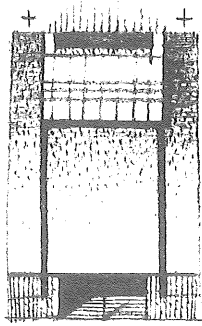


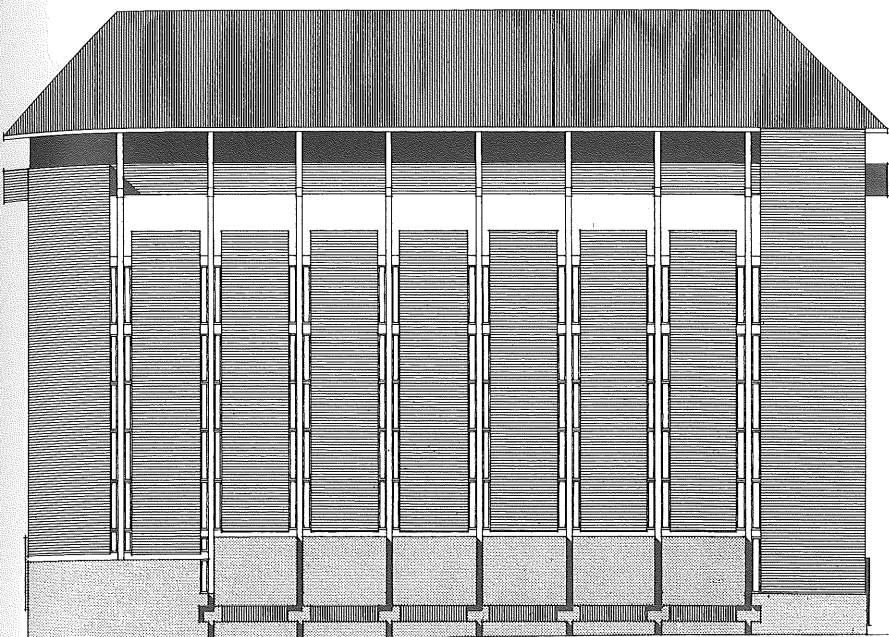
C/ TOMAS HEREDIA



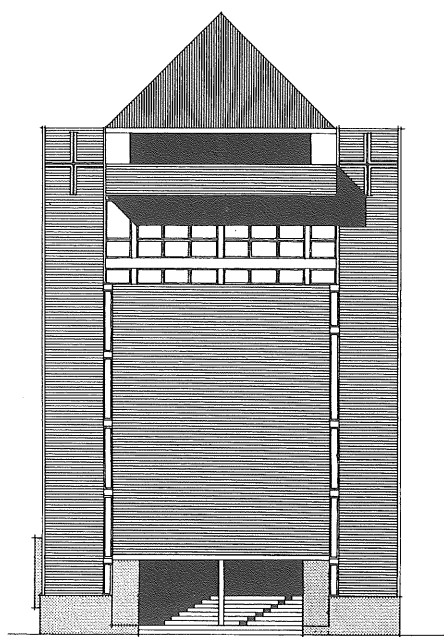
79





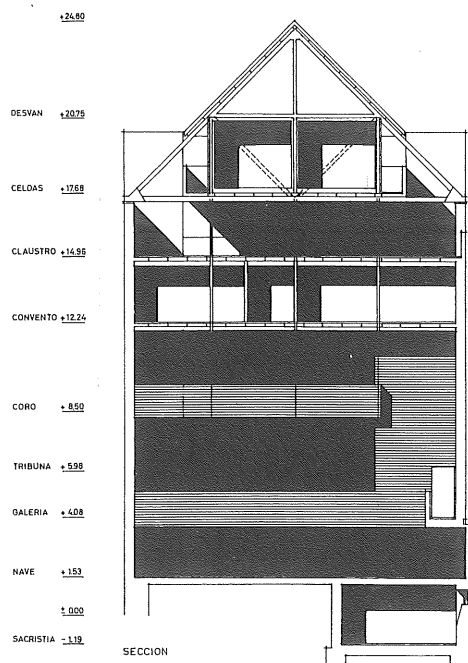


ALZADO LATERAL

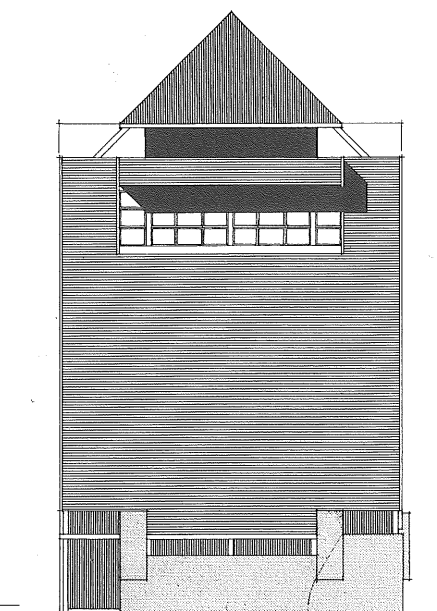


ALZADO PRINCIPAL

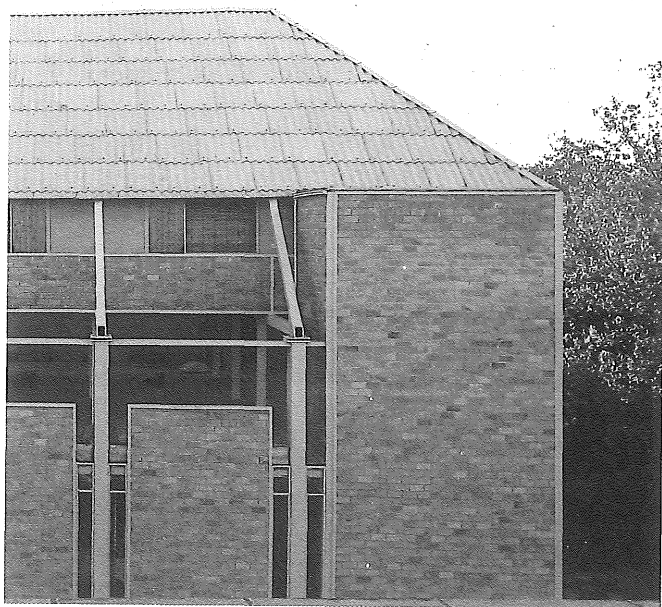
81



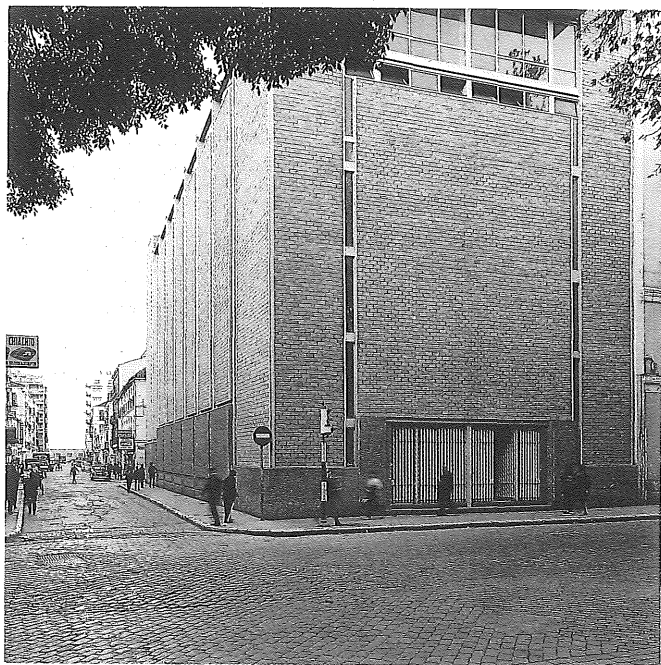
0 1 2 3 4 5



ALZADO POSTERIOR



82



3.2. Arquitectura escolar

La arquitectura escolar de García de Paredes, puede agruparse en tres bloques temáticos diferentes que sin embargo se relacionan entre sí por su concepción organizativa. El primero de ellos comprende dos centros universitarios realizados en Madrid: la Escuela de Ingenieros de Telecomunicación, en colaboración con Javier Carvajal, del año 1960, y la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma, de 1979. El segundo grupo estaría compuesto por las Escuelas de Artes y Oficios construidas en Teruel (1963), tratado aparte, y en Avila (1966). Al tercer grupo pertenecería el Centro de Enseñanza Media «Juan XXIII» en Zaidín, de 1964, y su Centro de formación profesional (1965) y el Colegio «Cristo Rey» en el Albaicín, siempre en Granada.

Cronológicamente empieza y termina su ocupación en el tema por los dos Centros universitarios separados entre sí prácticamente veinte años, mientras que entre 1963 y 1966 desarrolla su intensa actividad en los otros centros docentes. En la obra de Telecomunicación es más difícil encontrar el espíritu de García de Paredes, tanto por ser producto de la colaboración como por tratarse de un edificio cuya complejidad interna se ve acentuada por una solución en la que se hermanan tendencias no sólo diversas sino de hecho contradictorias, tan sólo salvadas por la extremadamente hábil composición de los volúmenes. Recordemos a este respecto el Aquinas e incluso el concurso para la Opera de Madrid, siempre colaboraciones. El edificio de la Facultad de Psicología de la Autónoma, sin embargo, reelabora y ordena la propuesta de la Escuela de Telecomunicación, recogiendo la experiencia intermedia de los Colegios de Granada. Se trata de un volumen más compacto, menos disperso, ordenado según unos ejes ortogonales, perviviendo en su composición una ligera asimetría, que acentúa por contraste la estabilidad general. En este caso se han resuelto las contradicciones que se manifestaban en Telecomunicación, con la serenidad del autor en uso de todos sus recursos, basados en la experiencia, rehusando cualquier alarde hacia la galería.

En la Escuela de Ingenieros aparecía claramente un bloque lineal compuesto en bancales aprovechando los desniveles del terreno, claro precedente del esquema organizativo en el que se apoyan las soluciones de los edificios docentes de Granada citados anteriormente. Asimismo, algunos de los criterios que justificaron la solución de la Escuela de Madrid, como rapidez de ejecución, adaptación al terreno o el bajo coste de la construcción, sirvieron igualmente en Granada para adoptar la solución lineal de bloques escalonados.

Podría citarse también algún ilustre antecedente de esta solución, incluso en el ambiente más próximo a García de Paredes. Ninguno como la Residencia de Miraflores (hoy tan incultamente modificada) de Sota, Corrales y Molezún del año 1958.

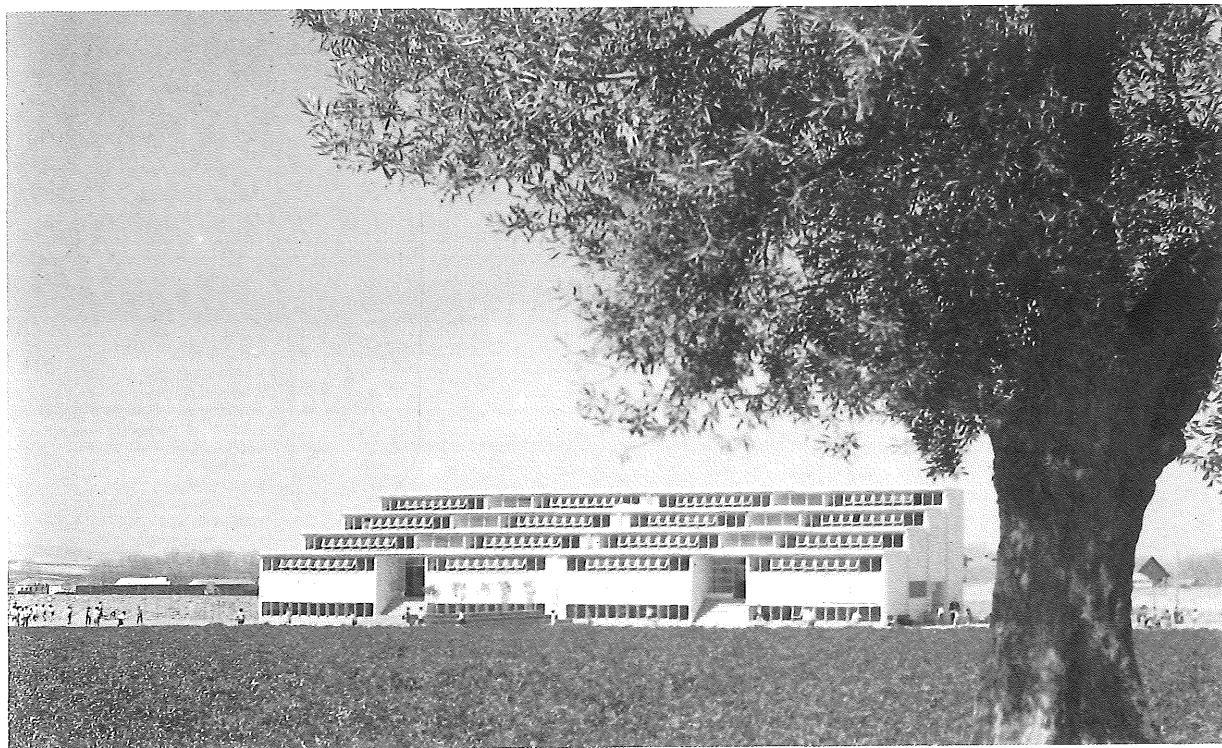
El edificio para Centro de Enseñanza Media Juan XXIII en Zaidín, proyectado en Mayo de 1964

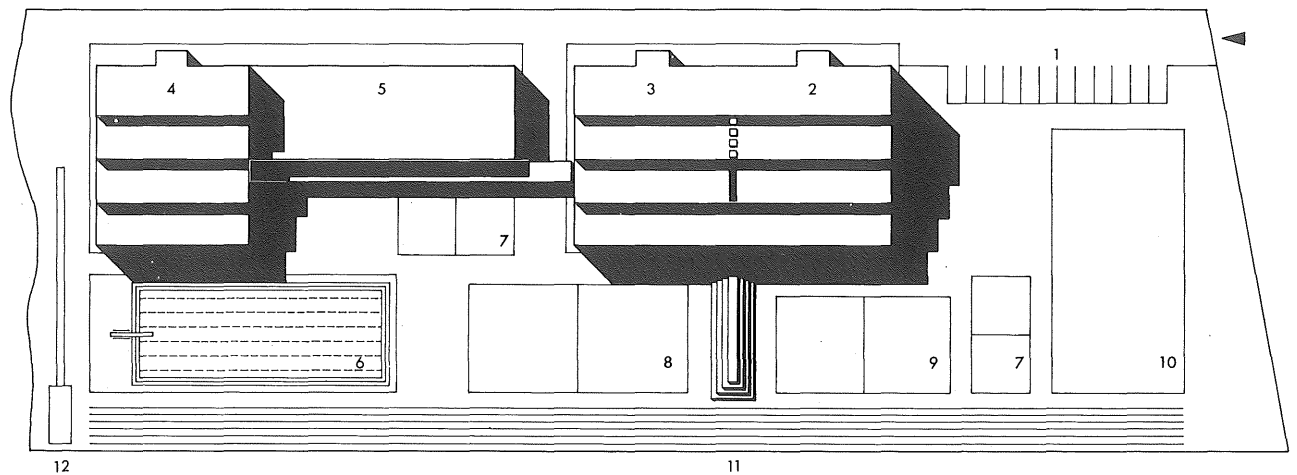
y utilizado ya en el curso 64-65, sirvió de hecho como prototipo de los restantes colegios de la serie citada más arriba. La prisa con la que se tuvo que realizar, fue un dato decisivo para la simplificación a todos los niveles, desde el constructivo al formal y funcional, que confiere a esta respuesta concreta su carácter de propuesta generalizable. Su esquematismo conceptual no se ve alterado por condicionantes singulares, mostrándose tan desnudo como un croquis pero tan exacto como un modelo acabado. En pocas ocasiones circunstancias externas tan extremas llevaron a José María a construir, de hecho, una tipología. Las variantes que de este tipo realizó posteriormente si bien confirmaron su validez y su adaptabilidad a condiciones concretas diversas, pusieron también en evidencia cómo las modificaciones formales tendían a la degradación del valor esencial de la primera propuesta.

La arquitectura de García de Paredes

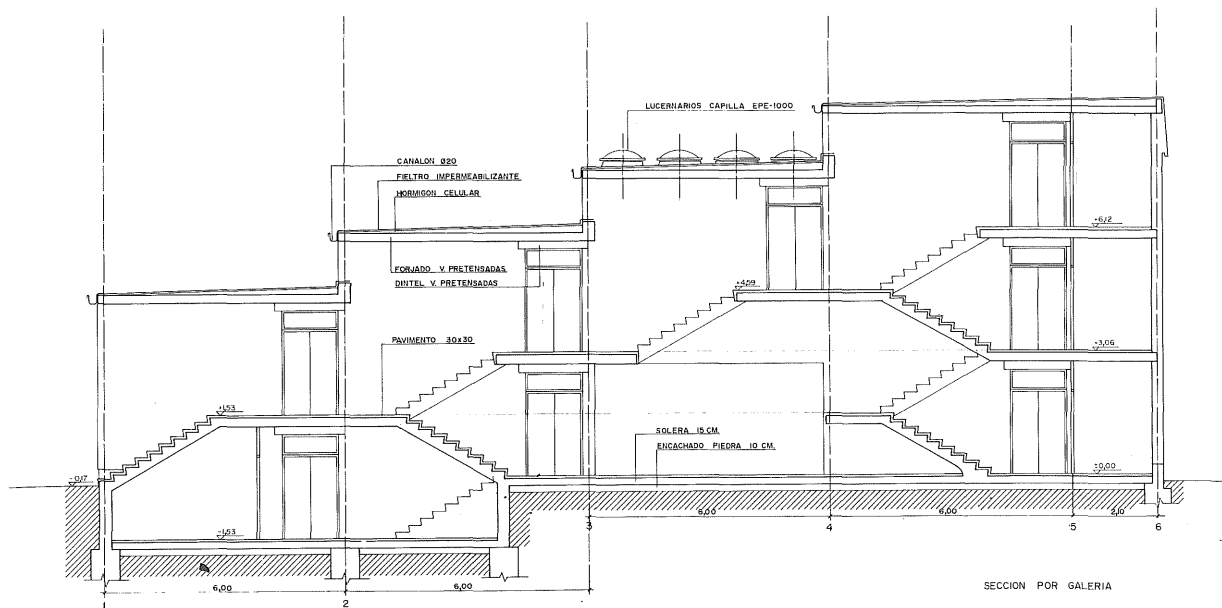
CENTROS DE ENSEÑANZA MEDIA Y F.P. JUAN XXIII
Zaidín y La Chana. Granada
1964-1967

85

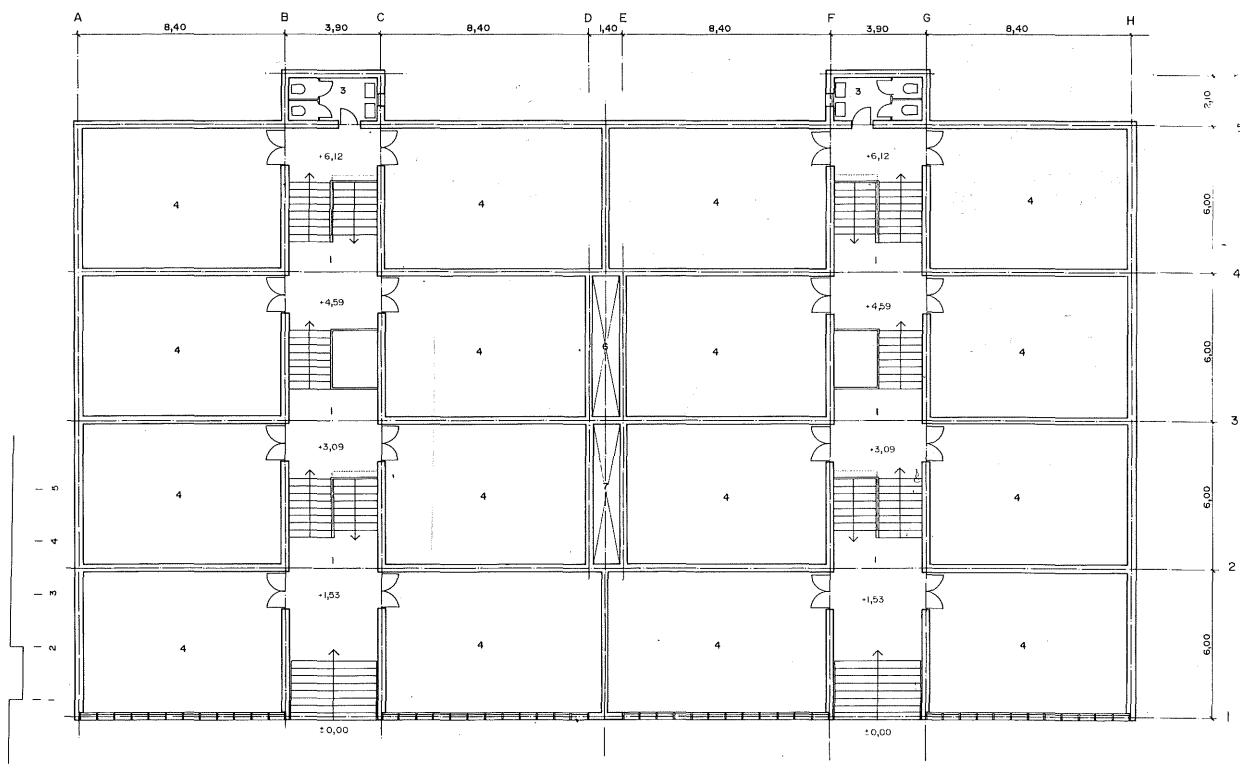




- 1 APARCAMIENTOS
- 2 SECCION FEMENINA DE ENSEÑANZA MEDIA
- 3 SECCION MASCULINA DE ENSEÑANZA MEDIA
- 4 CENTRO DE FORMACION PROFESIONAL
- 5 TALLERES
- 6 PISCINA
- 7 BALONVOLEA
- 8 BALONMANO
- 9 BALONCESTO
- 10 PISTA POLIDEPORTIVA
- 11 CARRERAS
- 12 SALTO

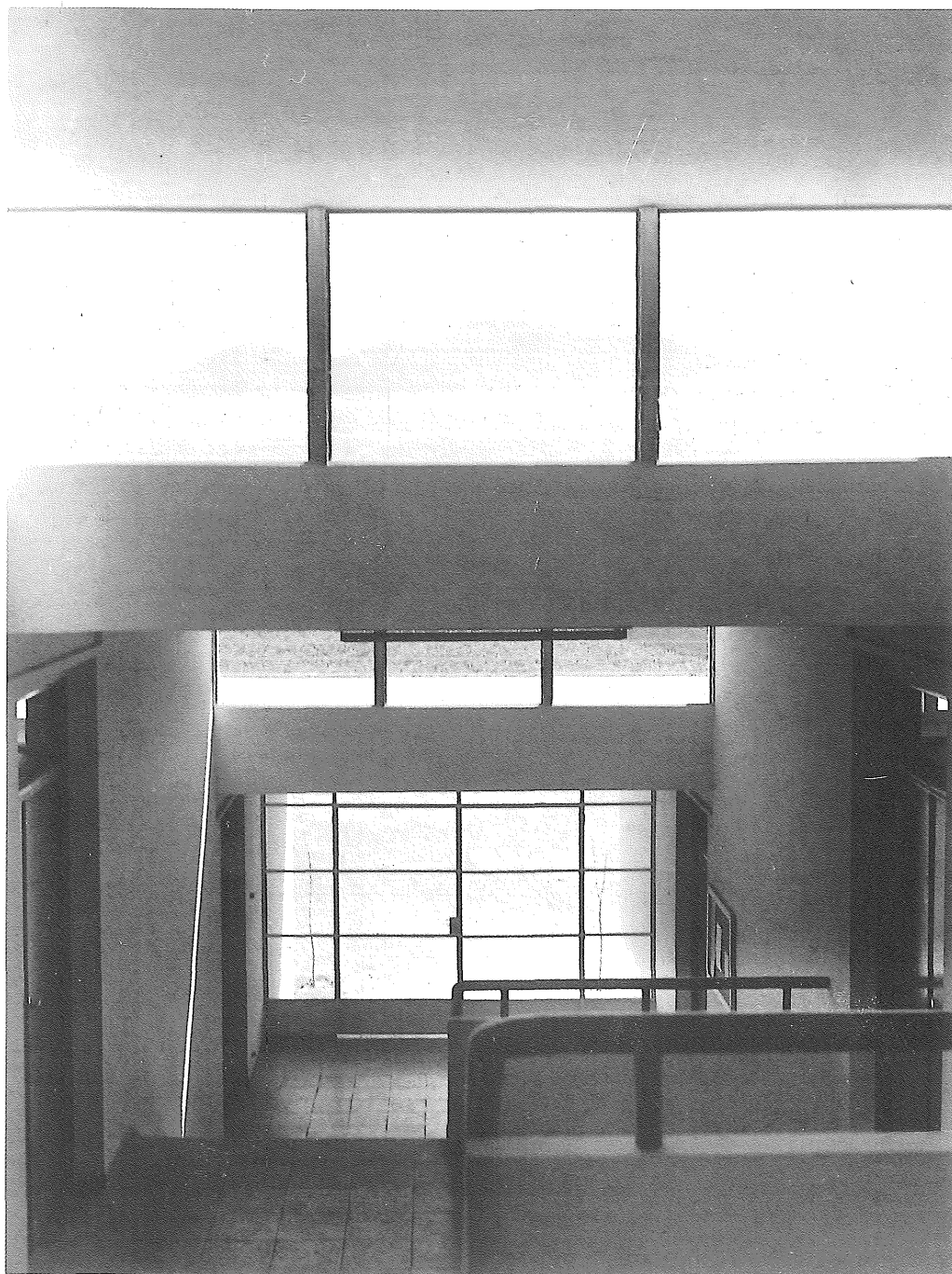


SECCION POR GALERIA



1. GALERIA
3. WC EMERGENCIA
4. AULAS (40 PUESTOS)
6. VACIO LUCERNARIO CAPILLA
7. VACIO PATIO VENTILACION

PLANTA DE AULAS



Artes y Oficios

La Escuela de Artes y Oficios de Teruel, responde a un proyecto de 1963 y supone en la trayectoria de García de Paredes un alto en la etapa de reflexión sobre el espacio religioso y una vuelta al tema docente apuntando en el Aquinas. De nuevo, como en la iglesia de Málaga, las condiciones del lugar imponen un modo de actuar comedido, si bien en este caso la persistencia de una serie de constantes formales permiten al arquitecto, al contrario que en la Alameda malagueña, adecuarse al entorno siguiendo sus propias pautas. Según sus observaciones, estas son: 1) La importancia y volumen de las cubiertas. 2) La importancia de los aleros. 3) El color y textura del ladrillo empleado y las amplias fajas horizontales creadas por las impostas entre plantas. 4) La funcional asimetría de los huecos y el empleo de ventanas de esquina en puntos singulares. 5) El predominio del macizo sobre el vano. 6) La importancia del basamento.

Estas observaciones y las condiciones del solar con dos fachadas en esquina, van a proporcionar la excusa para desarrollar con el apoyo del ladrillo y la forma de los huecos una de las fachadas más integradas en su ambiente producidas por García de Paredes. La fachada-esquina de Teruel es sin lugar a dudas el punto de arranque de otras obras del arquitecto, en las que el recurso al aparejo y la forma del hueco se convierten en el *leit-motiv* compositivo de la fachada. Esto sucede especialmente en varios de sus edificios para viviendas producidos años más tarde curiosamente proyectados, firmados en torno a 1967, cuando se está terminando la Escuela de Teruel (1966). Los edificios de

plaza de los Campos y Elvira en Granada y los de Diego de León, 23 y Comandante Zorita de Madrid, y también el Hotel Luz Granada este un poco posterior (1968).

Ciertamente, la utilización de las cualidades formales que procura el uso de un material tan vivo como el ladrillo, supone en manos de un arquitecto inteligente, unas posibilidades extraordinarias. La tradición «mudéjar» aún latente en muchas de nuestras ciudades por esas fechas, más aún en lugares como Teruel, fue el pretexto probable para insertar una vía «orgánica» que por otro lado estaban también explorando otros arquitectos. Fernández Alba, o Julio Cano, si bien de forma muy distinta. Es sin embargo la obra del primero la que mejor puede relacionarse con el grupo de obras de García de Paredes citado anteriormente. Tampoco sería ajeno a este «redescubrimiento» la revalorización durante aquellos años del maestro Aalto, entre nosotros muy favorecido por el mismo Fernández Alba, o la revista Nueva Forma y también la recuperación del «neomudéjar» local de la mano de A. González Amézqueta.

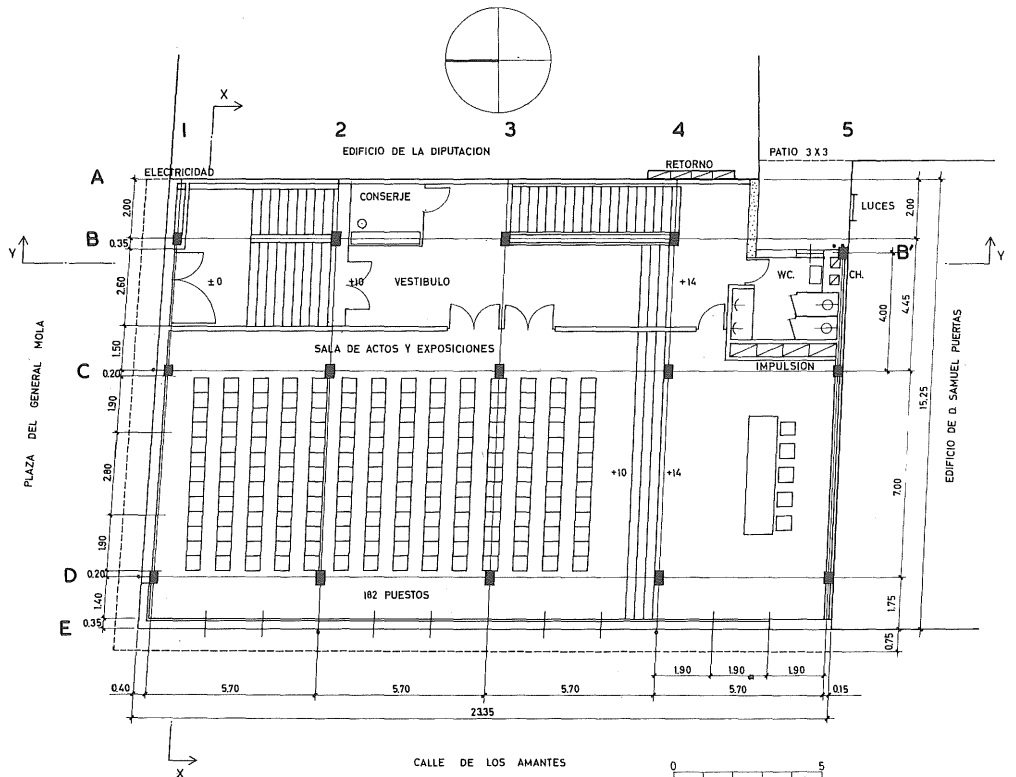
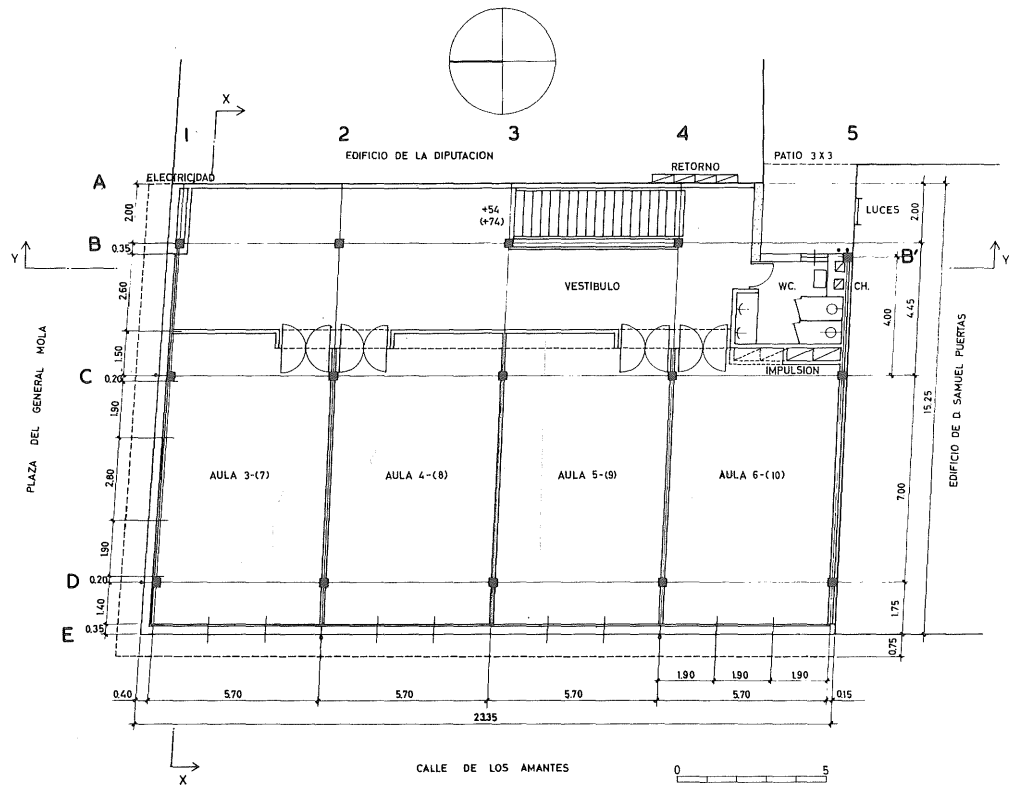
El edificio se organiza estructuralmente según pórticos perpendiculares a la calle de los Amantes, que dejan dos crujeas centrales desiguales y dos extremas de vuelo. Con ello se atiende tanto a la servidumbre de un pequeño patio de luces en el rincón de las dos medianeras como a la posibilidad de liberar la fachada larga de soportes. La excelente utilización de la planta que se deriva de este esquema, le permite resolver sin problemas un programa de salón de actos, oficinas, aulas teóricas y talleres más vivienda del conserje.

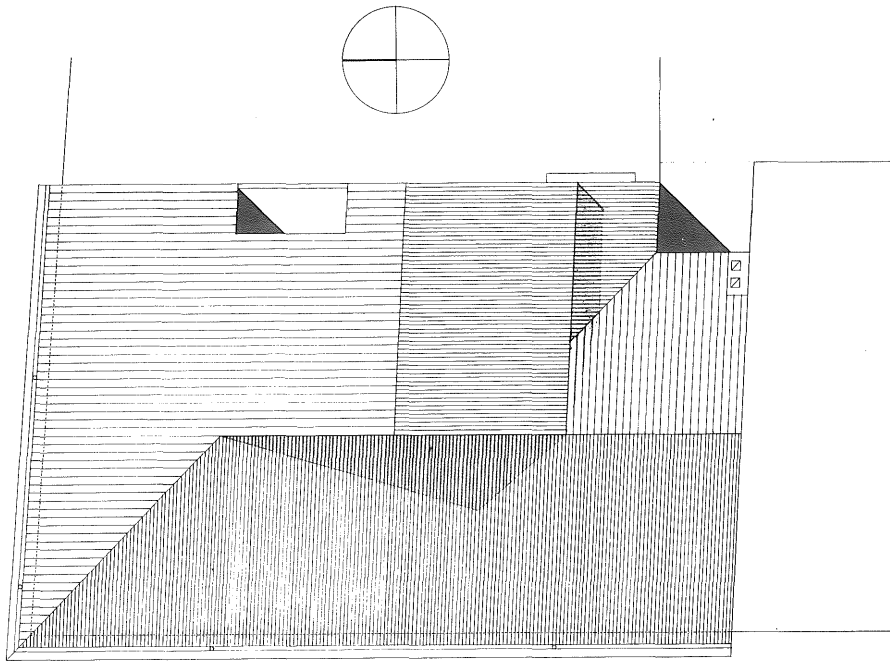
ESCUELA DE ARTES APLICADAS Y OFICIOS ARTISTICOS

Teruel

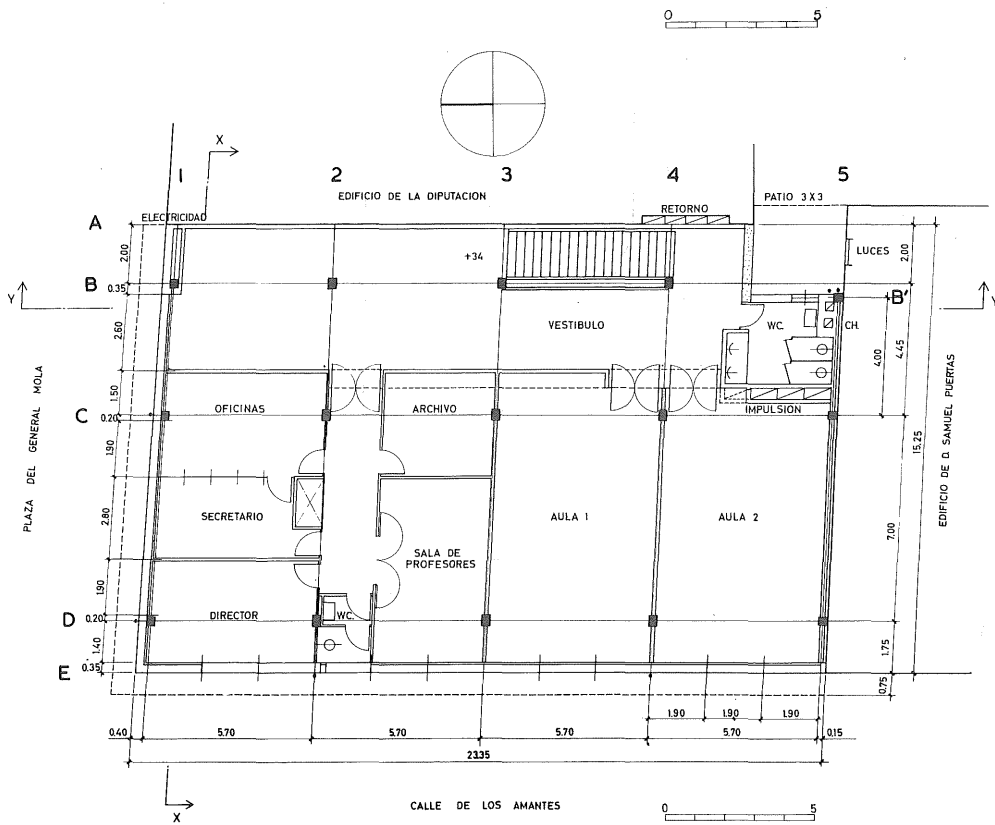
1963-1966







93





3.3. Las viviendas colectivas

Resulta curioso observar cómo en la producción de García de Paredes, caracterizada por la contención expresiva, los edificios singulares, tipológica y simbólicamente hablando, son mayoritarios. Sin embargo, los proyectos de viviendas colectivas, aunque numéricamente escasos, resultan de gran interés en la medida que recogen las experiencias elaboradas en los encargos singulares. Así, la etapa iniciada con la vuelta de Italia y que llega hasta principios de los años setenta, y caracterizada por la búsqueda de una poética personal, tiene en algunos edificios de viviendas magnífico ejemplo de un modo coherente de aplicar las reflexiones más trascendentes sobre lo arquitectónico al ámbito de lo cotidiano.

Las viviendas construidas en la plaza de los Campos, en Granada, de los años 67/69, suponen la aplicación sobre un modo convencional de resolver el problema funcional de la vivienda colectiva, de criterios espaciales que otorguen al lugar cualidades no usuales. La existencia de un excelente arbolado constituido principalmente por palmeras y magnolios, que se respetó al máximo, las vistas magníficas hacia Torres Bermejas, la Antequeruela, la Sierra y la Vega, la condición de respetar un viario previsto trasero a la parcela, fueron los argumentos que facilitaron organizar un conjunto lineal en torno al jardín interior y el paisaje. El tratamiento de los huecos y de la superficie de las fachadas, a pesar de utilizar un repertorio variado de formas y volúmenes produce en el conjunto un efecto unitario y reposado. El juego de sombras de las terrazas corridas y de esquina no interrumpen el sentido entonado y cálido del ladrillo usado masivamente para controlar la forma del espacio exterior, tan importante como el construido.

Contemporáneos a los edificios de la Plaza de los Campos, son los de viviendas en las calles Comandante Zorita y Diego de León de Madrid y el edificio Elvira en Granada. El edificio Granada en La Coruña (1974-1979) representa un avance en el modo de organización en planta de unas viviendas colectivas en bloque, pero es el proyecto para Se-

villa, el Conjunto Residencial El Valle (1976), no realizado, el que reabre el tema de la agrupación de viviendas en conjunto urbanos. En este caso se dan además las circunstancias en las que mejor se movía García de Paredes. El Colegio El Valle ocupaba un gran solar entre las calles María Auxiliadora, Verónica, Sol y las antiguas murallas de Sevilla, que contenía elementos arquitectónicos importantes (el patio original del Convento Franciscano, las murallas) y un hermoso jardín, todo lo cual limitaba la propuesta del proyecto. El pie forzado del patio del convento sugirió su conservación como «Plaza Mayor» del conjunto de viviendas y la conservación del mejor arbolado del jardín, la organización lineal de los bloques exentos. Resultaba así un núcleo residencial integrado en la naturaleza hasta el punto de recurrir a los techos-jardín (por única vez y por mi culpa en la producción de José María), al tiempo que reclamaba su carácter urbano más tradicional por las referencias a la manzana cerrada en torno a la Plaza interior. Las plantas de las viviendas reconocían una relación con las de la Plaza de los Campos, y también con las de Coruña, aunque aquí interpretadas con la mayor libertad que procuraba una disposición de bloque abierto. Lamentablemente no llegó a realizarse, por prevalecer en

aquel momento consideraciones excesivamente mediatizadas por un cierto populismo municipal.

La actitud del Ayuntamiento de Madrid, encargando a García de Paredes las 72 viviendas de la Colonia Molinos de Viento, y a otros destacados arquitectos operaciones semejantes, pretendía recuperar para la ciudad la actuación más culta de otros tiempos. La propuesta de Molinos de Viento destaca por la excelente solución en planta y la correcta articulación del conjunto.

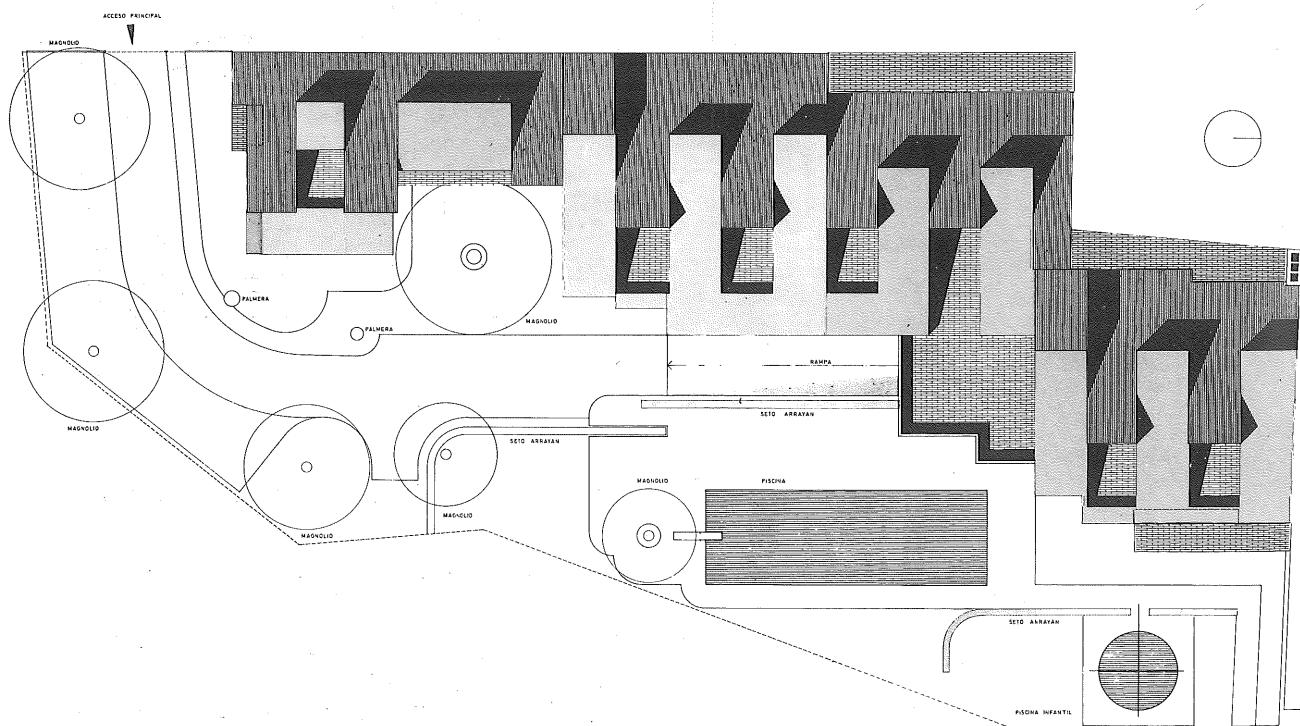
Algunos años más tarde y para el mismo cliente, proyectó un gran bloque residencial en la M-30 frente al edificio de Saénz de Oiza. Como éste, la forma del bloque venía impuesta por el planeamiento. Edificio longitudinal envolvente de un espacio público-privado en su interior, había de adaptarse al trazado curvo en buena parte de su longitud. La respuesta de la planta, es deudora de Molinos de Viento y como ella resuelve con naturalidad todos los problemas funcionales. En las viviendas de la M-30 se acusa sin embargo un mayor grado de artificialidad, inducida desde el pie forzado del diseño del plan urbano. Desde un punto de vista tipológico, la variedad de soluciones de este bloque es asimismo notable.

La arquitectura de García de Paredes

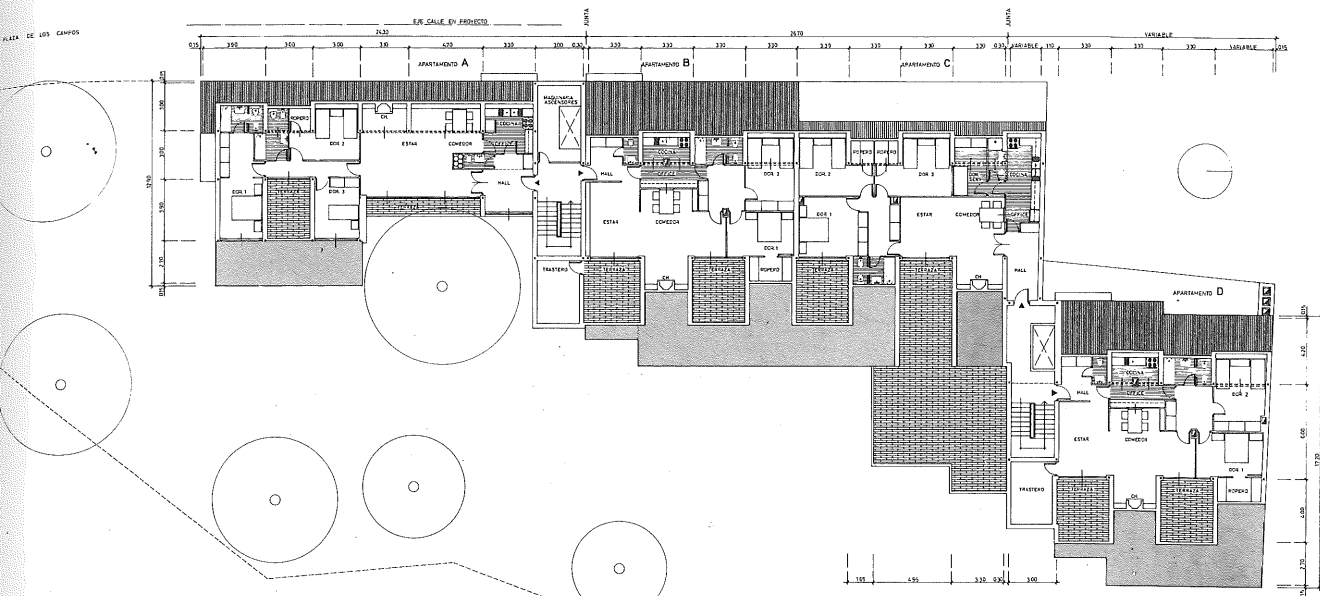
EDIFICIO PARA VIVIENDAS PLAZA DE LOS CAMPOS

Granada
1967-1969



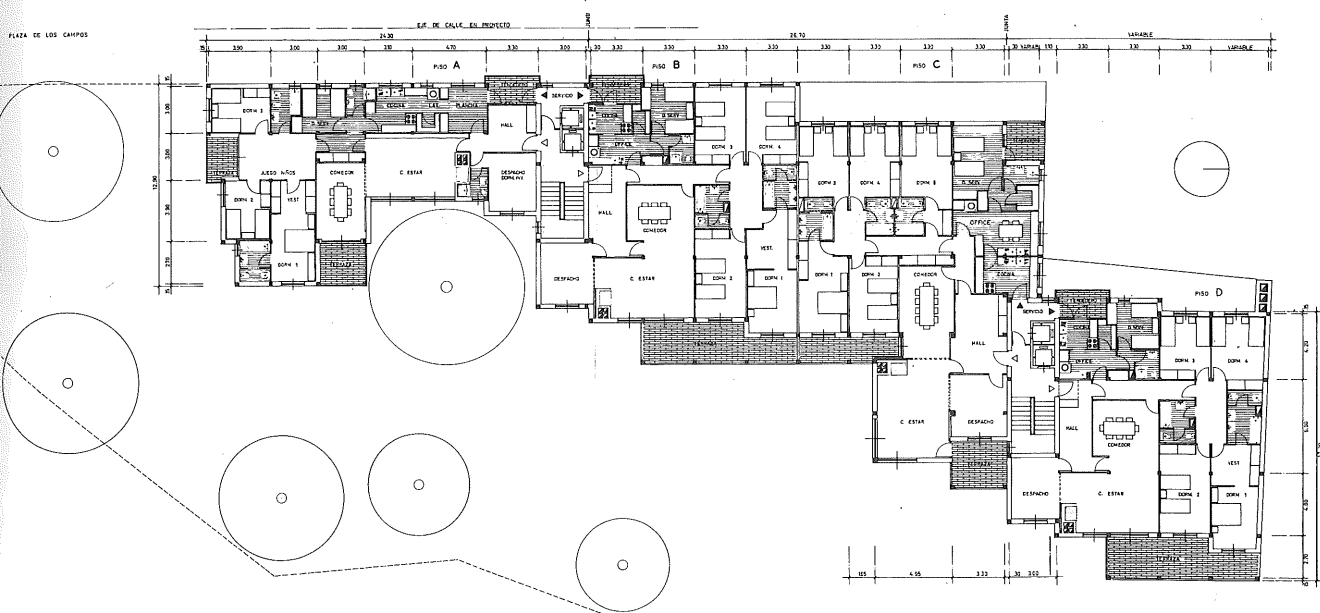


PLAZA DE LOS CAMPOS



99

PLAZA DE LOS CAMPOS



La arquitectura de García de Paredes

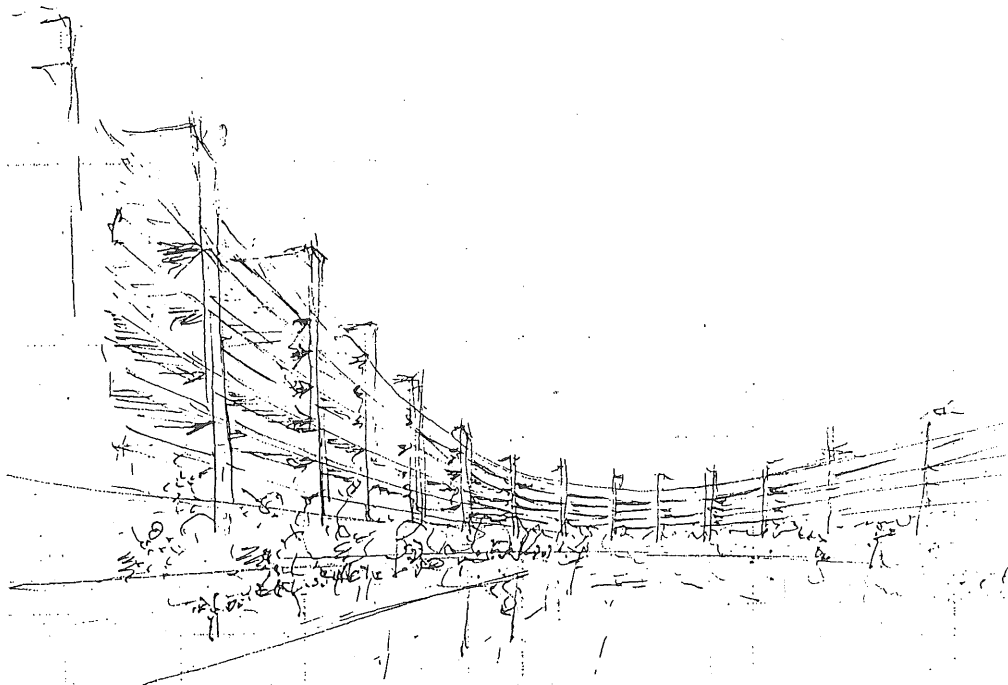
EDIFICIO RESIDENCIAL EN LA M-30

Madrid

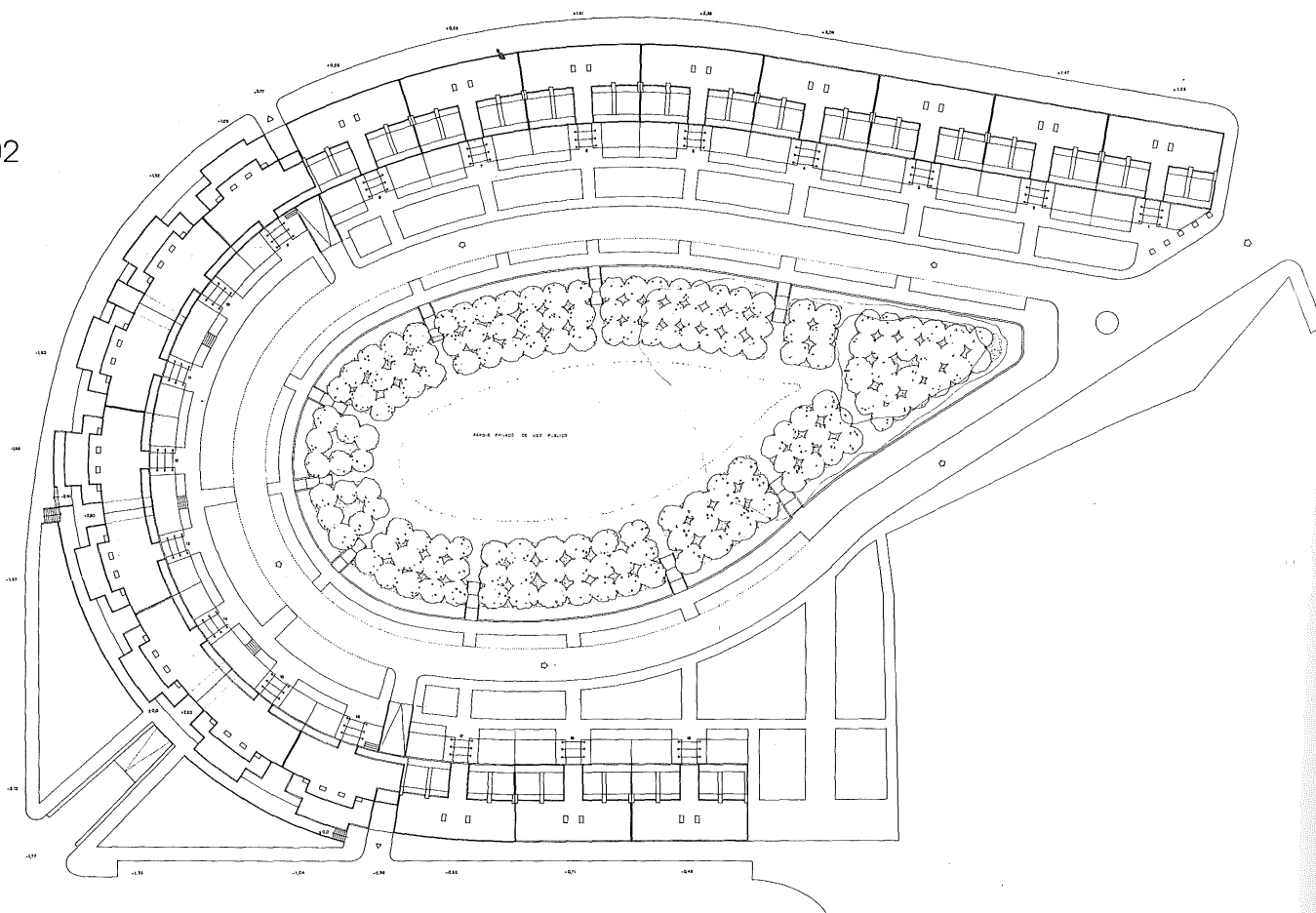
1988-1991

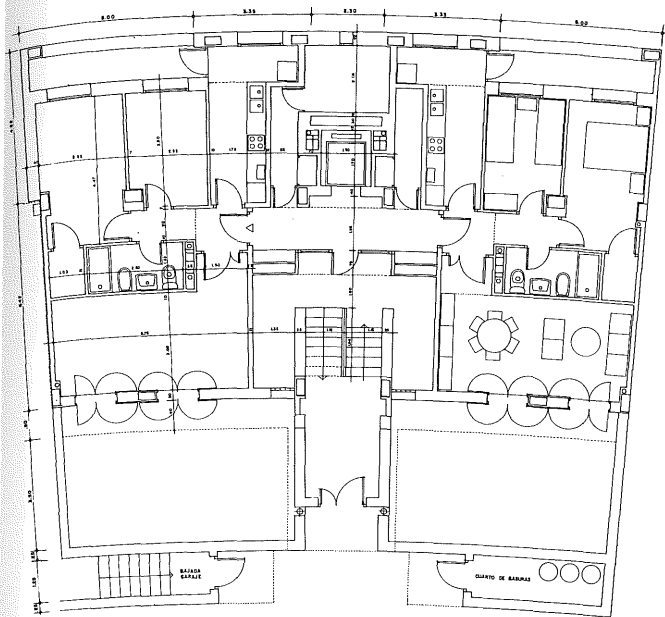
*En colaboración con
Angela García de Paredes
Ignacio García Pedrosa*



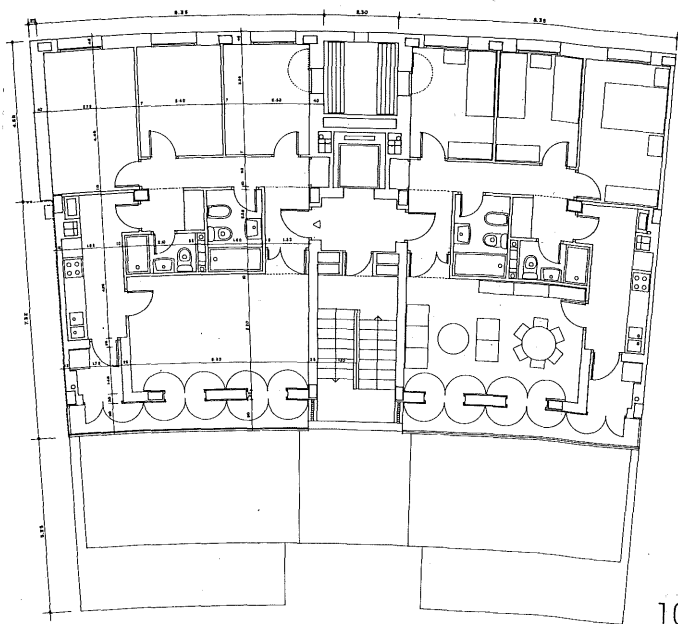


102

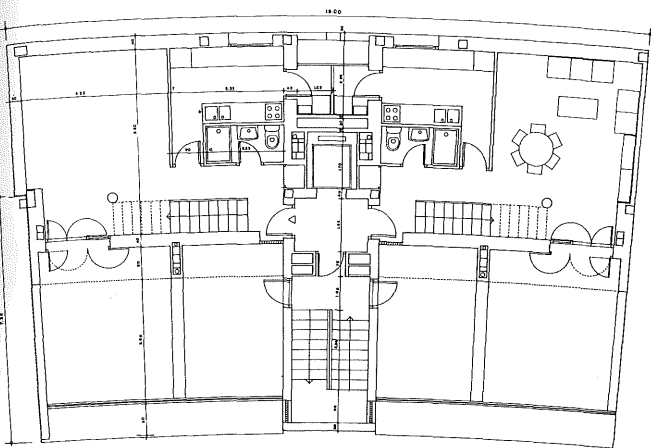




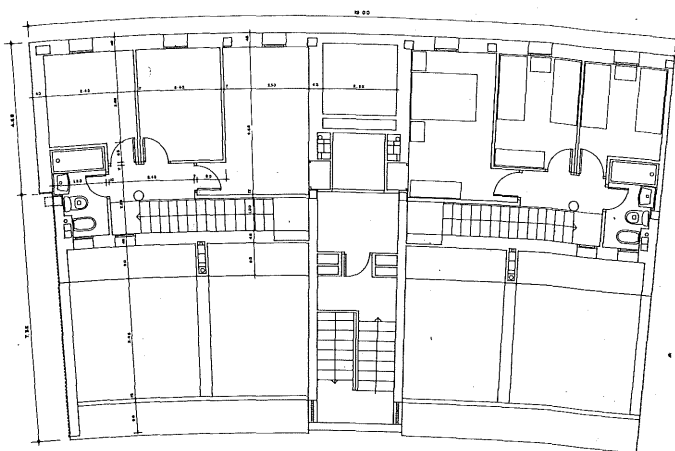
PLANTA BAJA - VIVIENDAS TIPO 4



PLANTAS II, III, IV, V - VIVIENDAS TIPO 5



PLANTA VI - VIVIENDAS TIPO 6 (R.BAJA)



PLANTA VII - VIVIENDAS TIPO 6 (R.ALTA)



104



3.4. Las viviendas unifamiliares

Si la residencia unifamiliar representa con tanta frecuencia el campo propicio a la experimentación de los criterios que el arquitecto va ajustando a lo largo de su vida profesional, el caso del Carmen Rodríguez Acosta (1964-1967), en Granada, imponía además la presencia del lugar por partida doble. Por un lado, desde la residencia proyectada, en la ladera del Albaicín frente a la Alhambra, la presencia de la fortaleza nazarí actúa como referencia inevitables. Por el otro, el edificio propuesto, por el tamaño que se desprende del programa y por su posición central en la ladera, y la necesidad de adaptarse a su propio entorno, se podría convertir desde la Alhambra en un elemento integrador o disonante de un paisaje único.

Planteados los datos formales del problema, la respuesta, como siempre en García de Paredes, es su lógica consecuencia. Desde el color, en este caso blanco, hasta los volúmenes fraccionados en bancales horizontales, o la organización interna del espacio que «mira» decididamente al paisaje frontal, todas las decisiones parecen obvias o naturales.

105

En ello influye sin duda la mutua amistad y confianza entre el arquitecto y su cliente que de común acuerdo decidieron asumir la discreción más absoluta, cambiando «lucimiento» por coherencia. La excelente solución de un programa residencial complejo, tema poco frecuente en la producción de García de Paredes, sin aparente esfuerzo, oculta sin embargo una reflexión sobre la que parece volver el arquitecto entre, al menos, 1970 y 1979.

La casa unifamiliar grande, de carácter prácticamente palacial, como tema básico en la producción de los grandes arquitectos, es propuesto por García de Paredes en un carmen «imaginario» para intentar conciliar en un lugar preciso, el Albaicín de Granada, los caracteres de las arquitecturas musulmana y clásica latina. A medias entre la «libertad» de la ensoñación y de los datos concretos de un programa que denota algún tipo de encargo, nos desvela ese proyecto un García de Paredes un tanto desconocido en el que la voluntad «simétrica» formaliza en exceso una imagen poética no del

todo liberada. En último término, parece acusar una cierta frustración por lo no hecho o un deseo por realizar, en todo caso nunca satisfecho.

De entre las viviendas unifamiliares diseñadas por García de Paredes, cabría destacar las construidas en La Barrosa (Chiclana) para José Benavente (1965) y la casa-estudio del pintor José Beulas en Santa Coloma de Farnés en Gerona, o la que para este mismo cliente proyectó en Los Arroyos (El Escorial).

Todas ellas responden de un modo elemental a un programa sencillo. Importa destacar el modo en que el arquitecto pone en práctica la «renuncia expresiva» también en estos casos en los que lo frecuente suele ser el intento de suplir las «carencias» del programa con gestos llamativos.

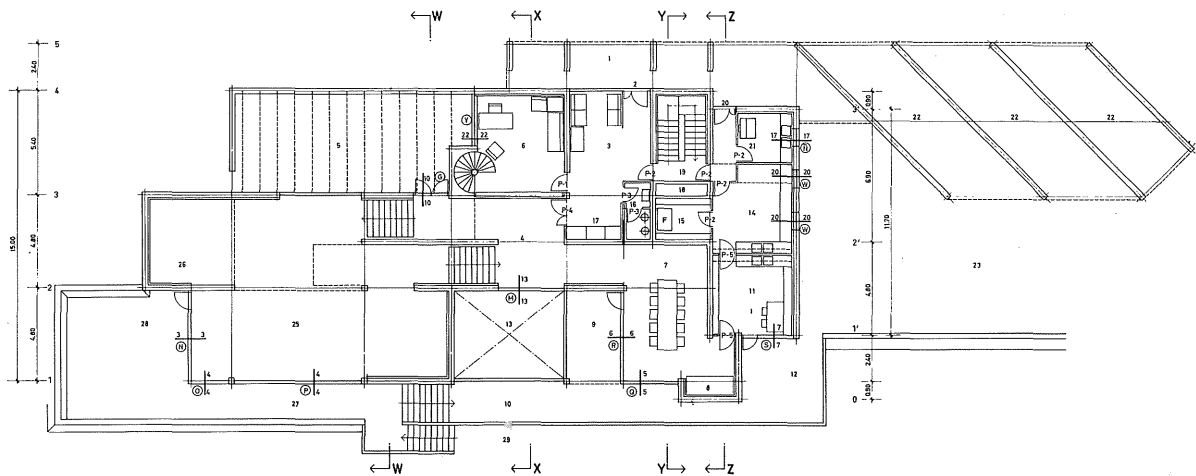
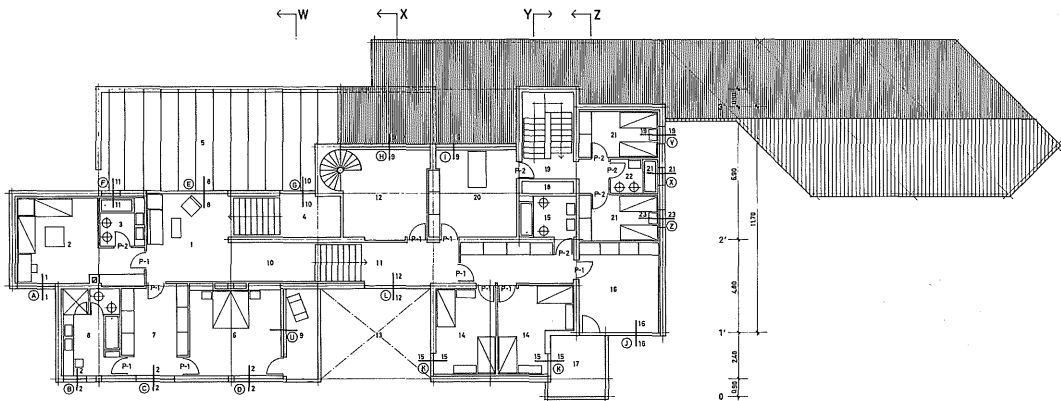
Entre ellas, la casa en La Barrosa resulta especialmente sugestiva. Fluidamente articulada en su or-

ganización interna, se sitúa en el paisaje como si no estuviera. Orden, claridad y sencillez constructiva, confieren a esta vivienda una elegancia sorprendente.

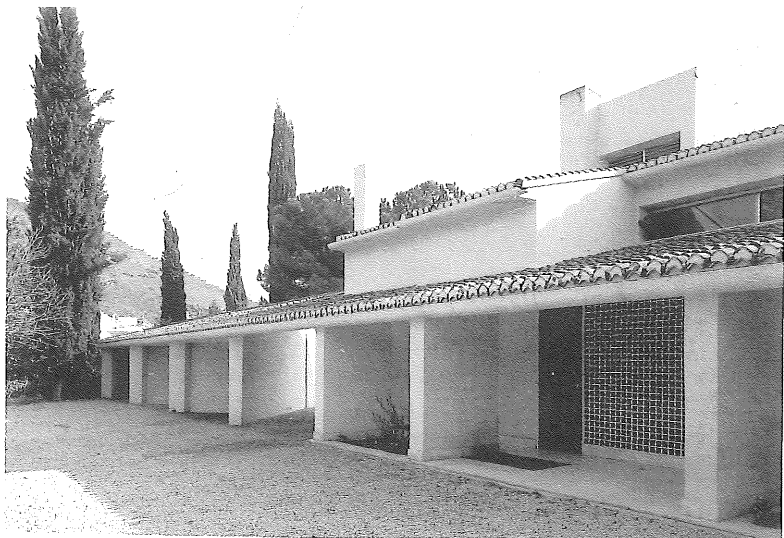
Podría traerse también a este apartado, el edificio del Pantano de Cubilla, para la Real Sociedad de Tiro de Pichón (1967) porque en alguna medida su programa podría resultar, cambiando las medidas, la escala, el de una gran sala de estar de alguna vivienda colectiva. Aparecen aquí ciertos recursos ya usados en el Aquinas, y se puede adivinar quizás alguna de las formas de articular el espacio interior-exterior de La Barrosa. Todo lo dicho respecto a claridad y sencillez es aquí de aplicación añadiendo además el perfecto control dimensional del espacio, percibiéndose lo público como si fuese privado.

La arquitectura de García de Paredes

CARMEN J. M. RODRIGUEZ ACOSTA
Albaycin. Granada
1964-1967

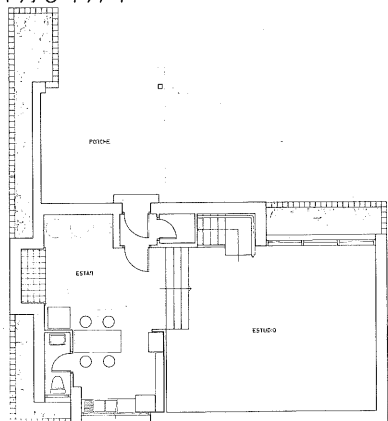


107

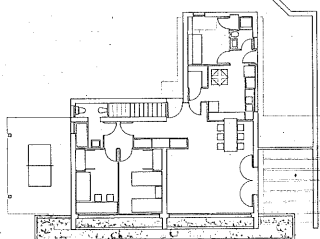
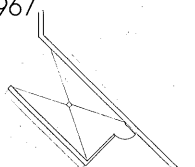


La arquitectura de García de Paredes

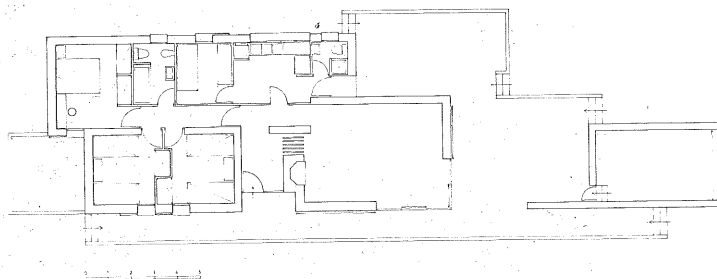
CASA ESTUDIO DEL PINTOR JOSE BEULAS
Los Arroyos, Madrid
1973-1974

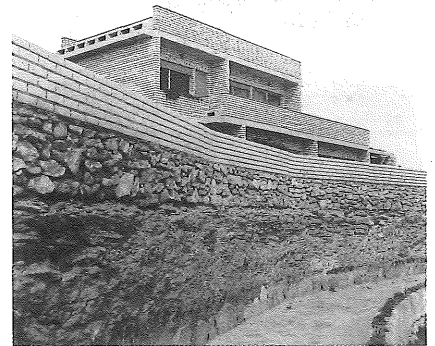


RESIDENCIA LA CANTARELA PARA NARCISO YEPES
Cabo Roig, Alicante
1966-1967



RESIDENCIA «PINAGUAY» PARA JOSE BENAVENTE
La Barrosa, Chiclana. Cádiz
1966-1967



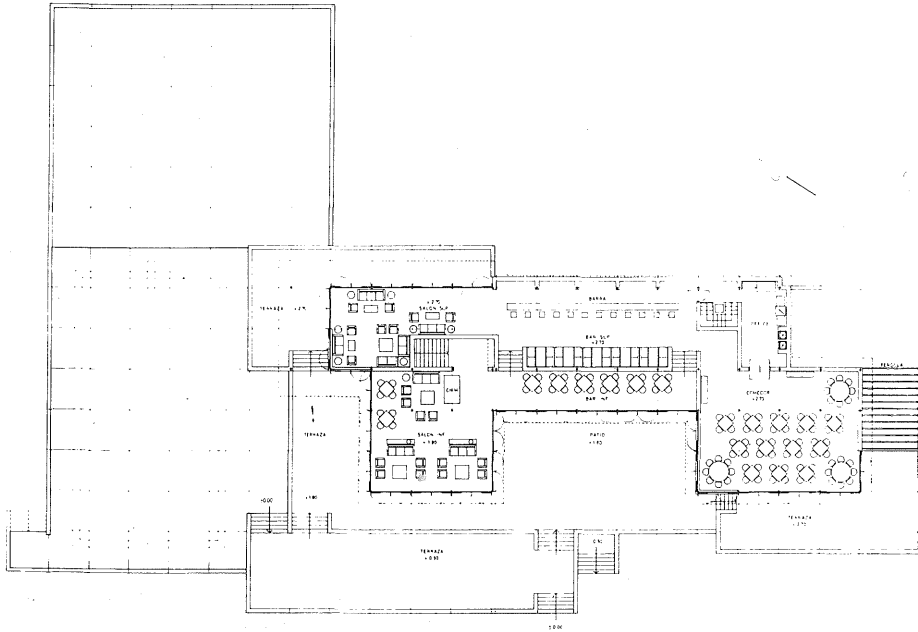


109

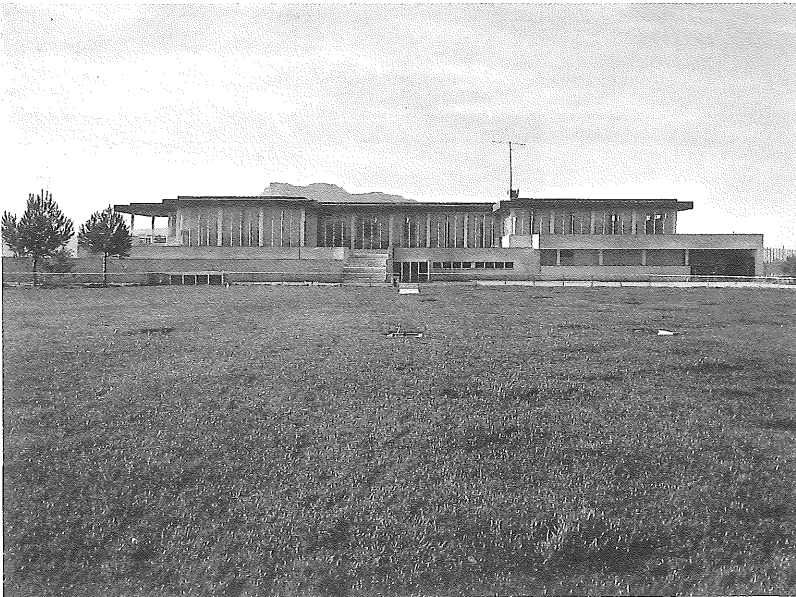


La arquitectura de García de Paredes

REAL SOCIEDAD DE TIRO DE PICHON
Pantano de Cubillas. Granada
1966-1967



110



3.5. Arquitectura de oficinas

De los ocho proyectos para edificios de oficinas proyectados por García de Paredes, seis lo fueron para una misma entidad, el Banco de Granada de los Rodríguez Acosta, uno no pasó del Anteproyecto y otro fue su primera obra, en colaboración con Rafael la Hoz, para la Cámara de Comercio de Córdoba. Lo más representativo de su producción en este apartado es lógicamente su trabajo para el Banco granadino, y entre las sedes correspondientes me parece la de mayor interés la proyectada para La Coruña de 1974. El edificio del Banco de Granada en Bilbao, de 1973, supuso un interesante ejercicio formal en el que experimentó con un fuerte volumen a modo de cornisa superior que no estaba forzado en principio por causas ambientales. Sin embargo, el proyecto de La Coruña supuso un esfuerzo añadido al tener que conjugar no sólo cuestiones de «ordenanza» sino además la difícil adecuación ambiental a las galerías locales. Este tema, tratado como muro cortina, tenía ilustres antecedentes en la misma acera de los Cantones. Sin embargo, ninguna como la de García de Paredes planteó la visión en dos planos desde fuera, intentando recuperar el efecto galería, mediante un primer plano de vidrio fragmentado apoyado entre forjados dejando tras él la presencia de una superficie dura y opaca formada por el vuelo inclinado de los forjados de piso. El cuidado despiece de los huecos y su perfilado en blanco se integran perfectamente en el espléndido conjunto de la Marina (cada vez más lamentablemente deteriorado), mientras el tratamiento de color de los vidrios pretendiendo diferenciar su función interna hacía alusión a algunas de las más brillantes soluciones de la zona más próxima a Parrote.

El edificio de Coruña sustituyó entre otras piezas, a la vivienda en que falleció el Almirante Moore, quedando de ella, magnífico ejemplo de su época, tan sólo el recuerdo de la lápida conmemorativa incorporada al nuevo edificio.

El proyecto sufrió diversos cambios, pasando de estar exclusivamente dedicado a sede bancaria a ser un edificio de oficinas en planta baja y de viviendas en las superiores. Su volumen global se frac-

ciona en dos bloques de viviendas separadas por un patio de manzana, dando a las calles de Cantón Grande y Estrella respectivamente. De las cuatro fachadas, dos exteriores y dos interiores, tan sólo la del Cantón se trata completamente acristalada. Las otras tres se terminan de forma semejante entre sí y se ordenan modularmente con asimetrías debidas a la organización interior. Las plantas de las viviendas de este edificio supusieron una interesante inflexión en la forma de resolver este tipo por parte de García de Paredes.

Basilica

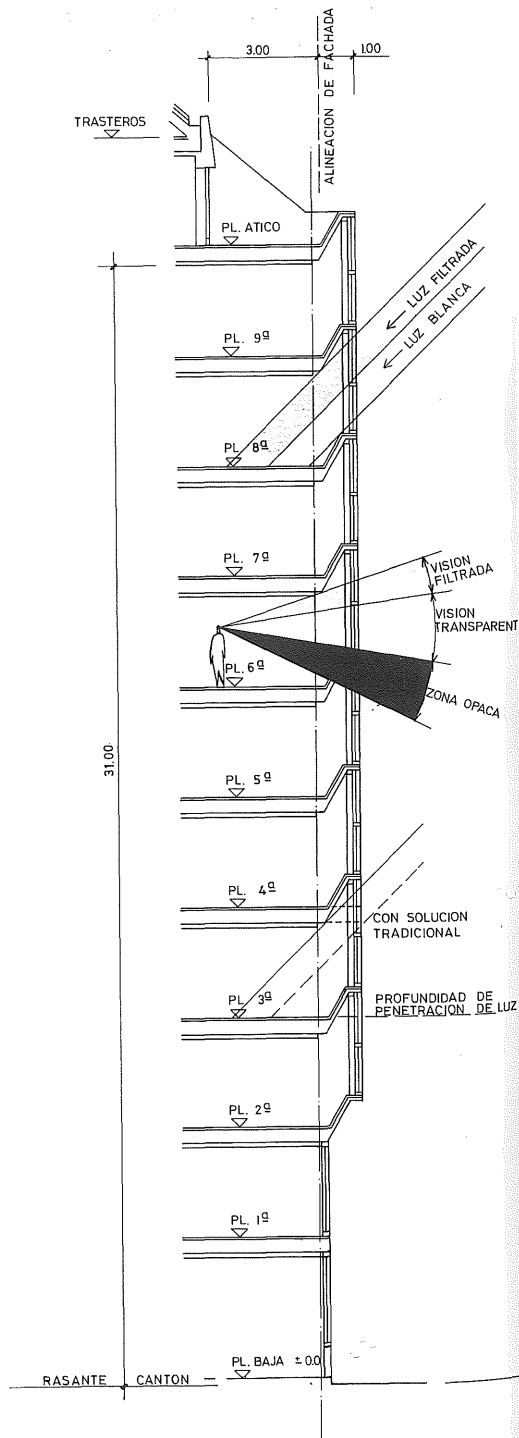
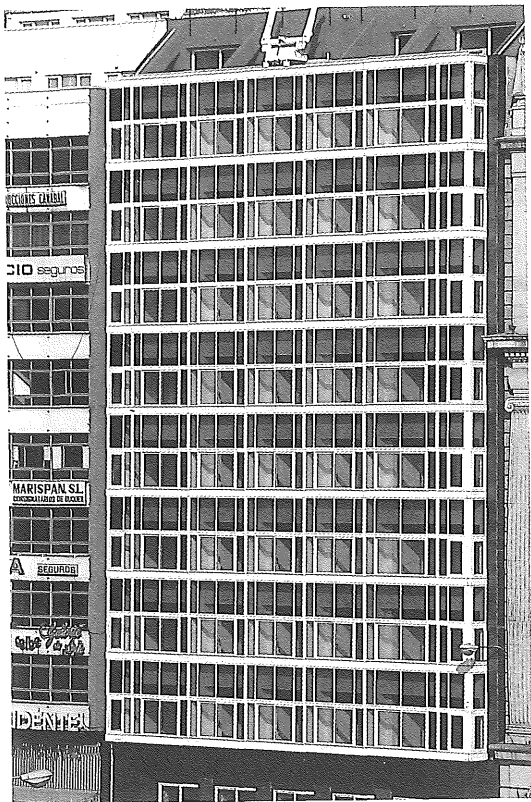
El edificio de oficinas y locales proyectado en 1965 en la plaza de la Basilica de Madrid, señaló un cambio aparente en lo que hasta ese momento podría caracterizar la arquitectura de García de Paredes. Sin embargo, contemplado hoy día en el conjunto de su producción, resulta coherente con ella. Obedece su volumen a la más estricta observancia de las ordenanzas y su planta a la lógica más simple. Son, sin embargo, algunos matices los que distorsionan su filiación segura. El «achaflanar» hacia dentro el borde superior de los miradores de

la fachada así como el perfil inverso de la línea de vuelo sobre la planta baja de muro ciego, junto con las cajas acristaladas a modo de galerías en vertical enmarcadas en un aplacado de piedra, confieren a este edificio un aspecto singular lejano a las pretensiones de otras obras del autor. El aire a la vez moderno (anticlásico?) de los detalles y clásico de la composición en su conjunto (la organización tanto en vertical como en horizontal de sus elementos principales) demuestra también en este caso el mismo equilibrio del que hizo gala García de Paredes en todas sus obras anteriores. Sin embargo es probable que esta imagen, aun surgida de la lógica, abriera en el arquitecto una vía formal hasta entonces no explorada. No es seguramente ajeno a ello el surgimiento en aquellos años de la tendencia fundamentalmente anticlásica capitaneada por Venturi. En obras posteriores de García de Paredes se irá sintiendo no tanto lo que podríamos llamar «relajación de los cánones» sino más bien una creciente capacidad ecléctica que hará perder en intensidad lo que se gane en amplitud de posibilidades expresivas. En este sentido, la obra de la plaza de la Basilica, representa una sutil inflexión que anuncia significativamente, cambios posteriores.



113





SECCION

3.6. Arquitectura para exposiciones. La Exposición de Falla

El Refectorio del Monasterio de San Jerónimo en Granada, sirvió como sala de Exposición de un riquísimo material, desde el punto de vista humano y documental, que reflejaba la vida y la obra del maestro Falla. José García de Paredes, asesorado musicalmente por Enrique Franco, organizó la muestra, tal como comenta en la memoria, atendiendo a un doble respeto, el del marco de la exposición y el de su contenido. El resultado obtenido debe mucho también a la búsqueda que el arquitecto venía siguiendo, probablemente de modo inconsciente, de un orden interno de la forma y del espacio. Algo tan próximo al espíritu del músico homenajeado, como a la experiencia de Cuenca o de Almendrales. La relación entre el punto-foco-luz y la superficie iluminada, constituida en módulo repetido, a la vez parte y todo se erige a mi entender en protagonista de un espacio dentro de otro espacio; sin romperlo ni mancharlo; comulgando con él en sus condiciones más profundas de claridad y sencillez.

Ejemplo de «montaje» en el límite de la austeridad tan querida de Falla, tan sólo utiliza un elemento, bien modesto por cierto, la claraboya, que modifica, para adecuarla a un uso singular, y perder sus cualidades de ligereza y transparencia, las convierte en protectoras seguras de un tesoro. Su papel habitual de membrana frente a un límite lejano e impreciso, se invierte para dar cobijo a un plano próximo y concreto con una seguridad sorprendente.

Finalmente, la profunda comprensión por el arquitecto del orden musical le lleva, a través del recogimiento, a entender ese orden en el propio silencio. «Tan sólo el rumor del agua en una fuente próxima, rompía el silencio de la exposición» en sus propias palabras.

En la producción de los años sesenta, aparece por vez primera la ocasión de relacionar música y arquitectura a través, cómo no, de la figura de Falla, a quien en más de una ocasión consideró García de Paredes como maestro, no sólo de música

sino de arquitectura, en la medida que las estructuras formales de una y otra forma de expresión están tan próximas. En el marco del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, de 1962, se celebró la exposición-homenaje al compositor de Cádiz que sirvió al arquitecto para poner a prueba, lo que a otra escala ya venía explorando. El montaje de la exposición, el propio catálogo de la muestra, resultan ejemplares de un proceso de depuración intelectual, a través del cual el arquitecto, pasó de la brillantez inicial del «Aquinas» a la soledad total de Almendrales. La pequeña exposición

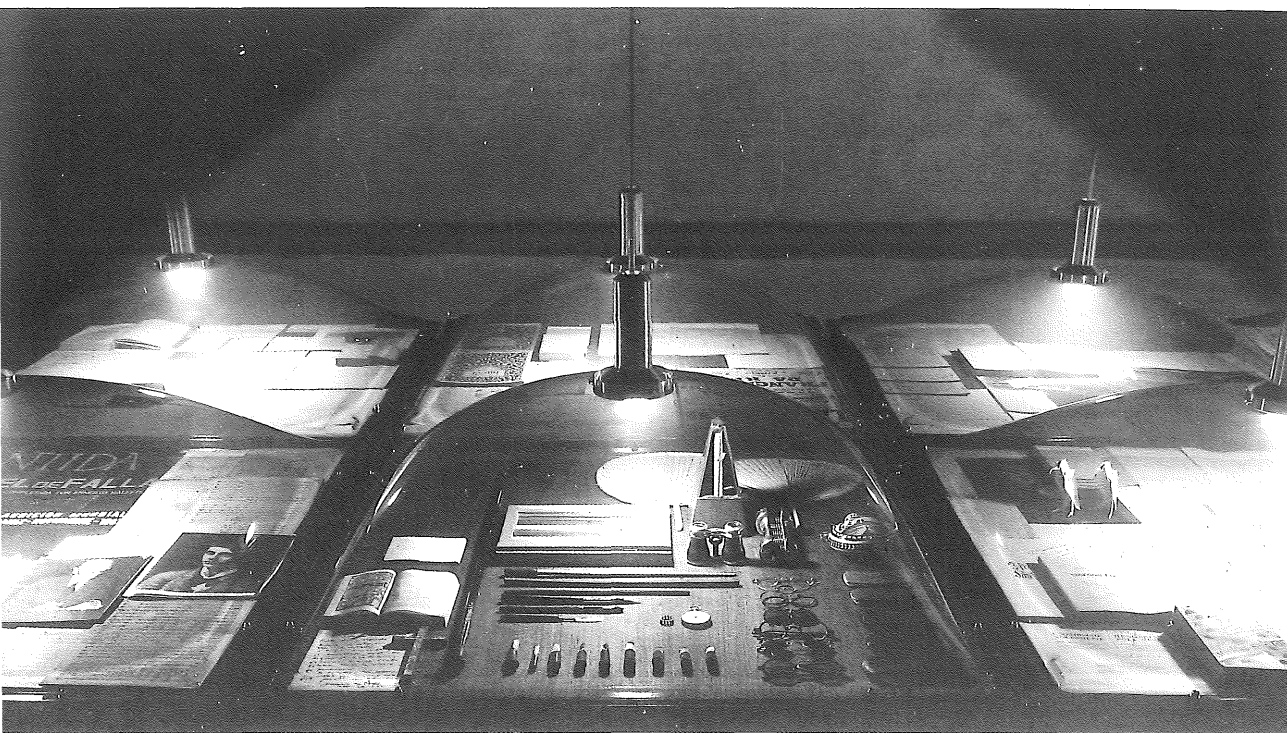
de Granada ocupa pues en su obra un punto de la mayor significación.

La íntima reflexión que se adivina en este pequeño montaje caracteriza la mejor producción del arquitecto, y de forma suprema las experiencias de la década 1960-70. Su aparente facilidad acentúa la sorpresa que, hoy ya en el recuerdo, produjo en su día. La vitalidad de aquella búsqueda de la intimidad marcada por un orden formal, flexible y riguroso, resulta más que nunca, vigente en nuestros días.

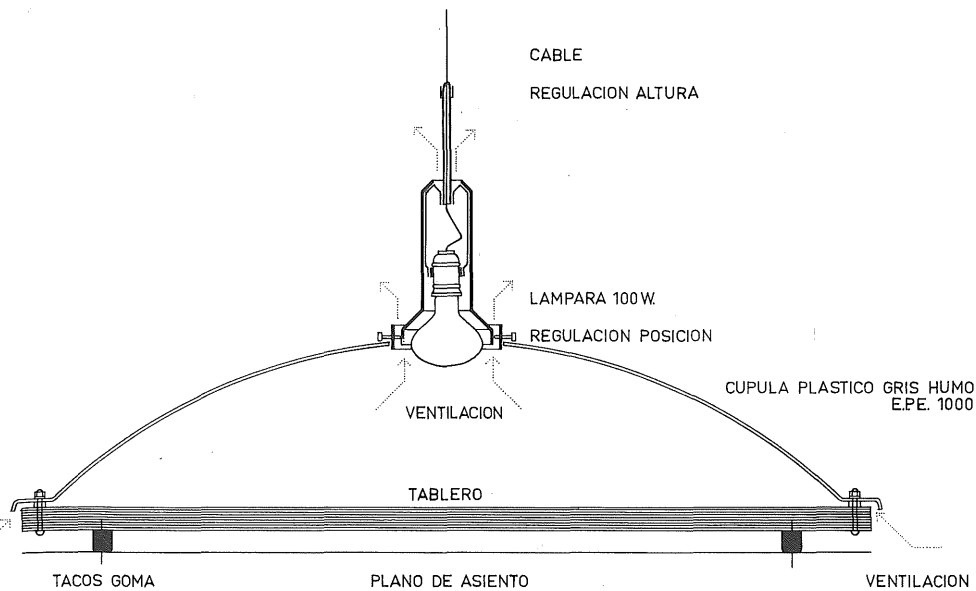
La arquitectura de García de Paredes

EXPOSICION MANUEL DE FALLA
Monasterio de San Jerónimo. Granada
1962

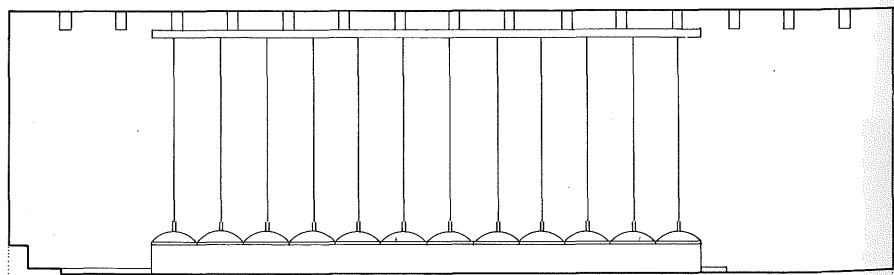
117



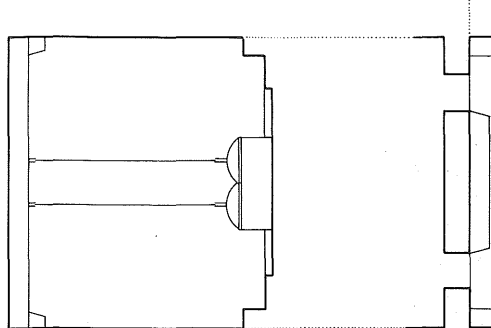
118



0 1 2 3 4 5 6 M.
ESCALA



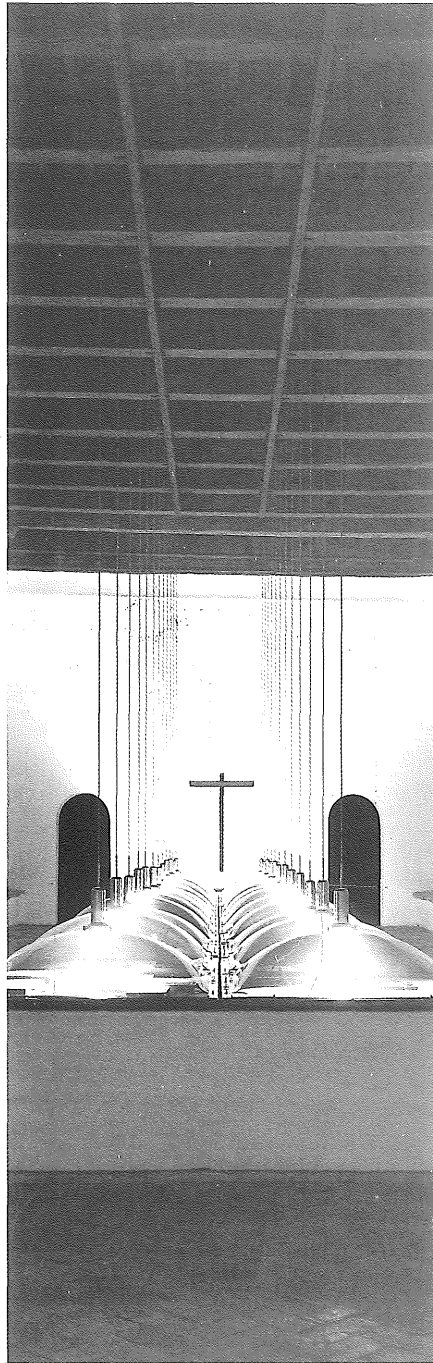
SECCION



SECCION

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

PLANTA



En 1968 proyectó García de Paredes una pequeña reforma para la fundación Rodríguez Acosta, que precedió a la intervención que diez años después dio lugar a la propuesta del Instituto Gómez Moreno. Se trata de una edificación construida en el borde del solar del Carmen granadino, que alberga y expone el legado de Gómez Moreno al tiempo que facilita la investigación sobre sus fondos. En esta ocasión el edificio propuesto se entierra prácticamente en el terreno aprovechando para ello el enorme desnivel entre sus límites extremos, y se adapta asimismo en planta a la forma del solar, sacando partido a los quiebros de su límite con una geometría que recupera formas de indudable tradición hispanomusulmana. La articulación de sus espacios se formula con una limpieza ejemplar, sin aparente esfuerzo. Esa misma naturalidad, afecta a la sección en la que, como en otros espacios proyectados por García de Paredes, la macla de las distintas funciones se traduce en una lógica y ordenada compactación que sin embargo provocan sensaciones de fluidez espacial características. Un cierto efecto de carácter religioso, se impone en la presentación de las piezas, apoyado en la pureza de las formas, en la claridad del espacio presentado sin misterios, en las luces rasantes provenientes del lucernario en eje, del neutro tratamiento de los muros. El espacio sereno y bien medido que caracteriza a tantas producciones de José María, alcanza en este caso cotas de una perfección apenas perceptibles. En cuanto a su volumen, perfectamente integrado en el preexistente se adapta con igual naturalidad en un paisaje quebrado como si estuviese esperando su inclusión desde un principio.

En este sentido, de igual modo que en el plano, la pieza octogonal que articula y completa lo que

sin ella sería residual, adquiere un papel protagonista, tanto como el que tiene por su propia función de *sancta-sanctorum* y joyero.

En cualquier caso, se trata de un ejercicio, a mi entender, brillante por su propia naturalidad y elegancia en el que se resuelven sin apenas alardes lo que en otros casos semejantes es puro pretexto para la exhibición más gratuita.

La solución adoptada sin embargo, un volumen bajo la cubierta a nivel de la cota superior, que se integra, regularizándola, en el desnivel de 14 m, me trae de nuevo, como en la iglesia de Málaga pero de modo distinto, el recuerdo del paradigma del Maravillas de Sota. Las condiciones topográficas permitían repetir en esta ocasión un planteamiento semejante. Sin embargo en este caso el volumen fragmentado impuesto por el edificio de Rodríguez Acosta, tralada sólo al espacio de exposiciones, la formulación de la experiencia de la caja cerrada iluminada cenitalmente en su eje. La opción centralizadora y claramente simétrica del lucernario, frente al recorrido perimetral impuesto por los accesos y reforzado por los dobles ábsides de su planta, confieren a este espacio la serenidad que le caracteriza, frente a la dinámica tensión del Maravillas.

La construcción del techo, tema tan cuidado por García de Paredes en sus obras, se vuelve en este caso un pretexto para modelar el volumen con las luces rasantes. Lo que en Almendrales es cóncavo y fraccionario aquí es convexo y unitario. El tema fundamental de la sala de exposiciones está desarrollado en el volumen de su techo-lucernario que diluye la luz suavemente desde el eje central hacia los bordes mediante una forma geométrica bien ligera sin embargo.

La arquitectura de García de Paredes

INSTITUTO GOMEZ MORENO

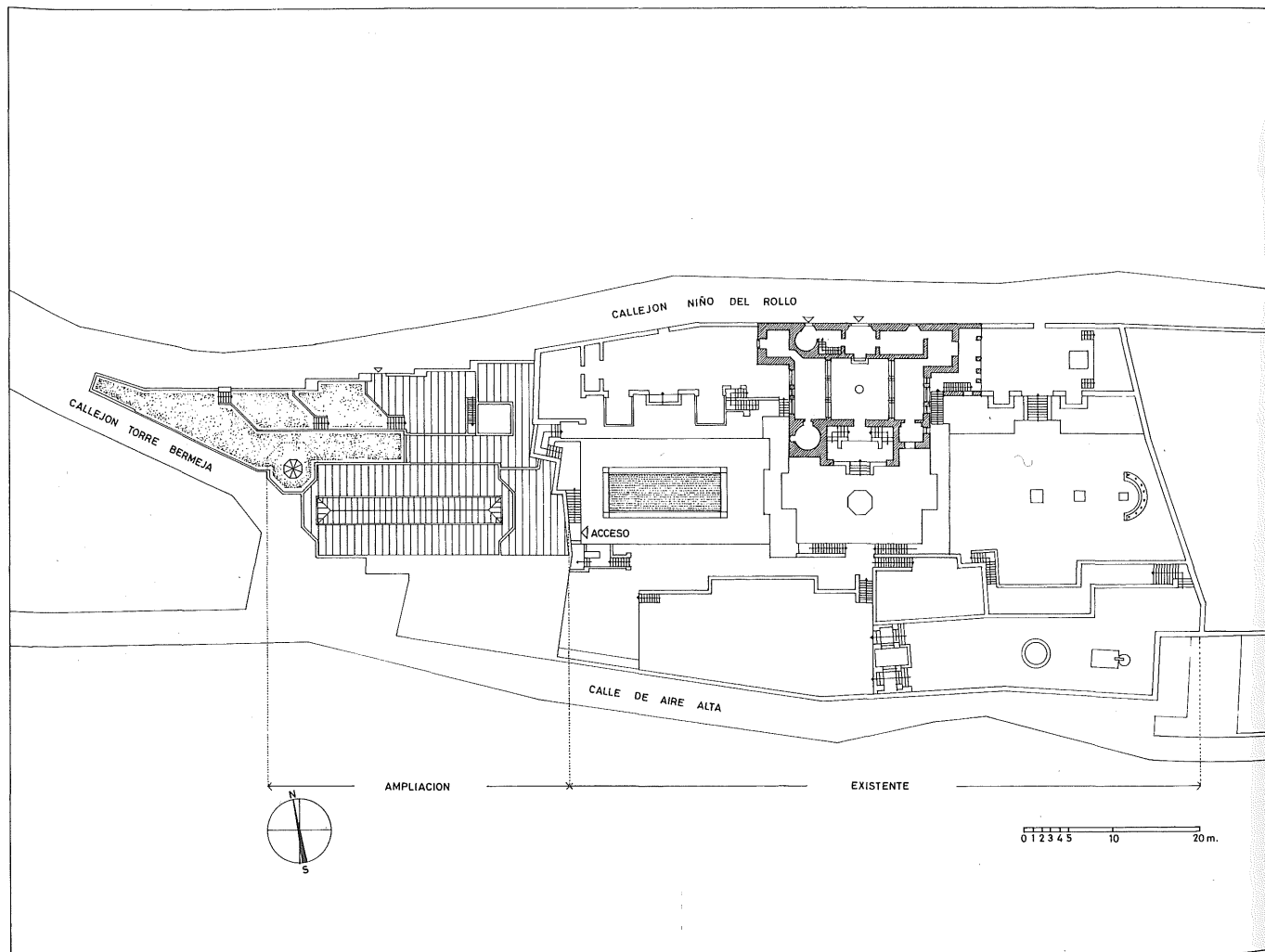
Granada

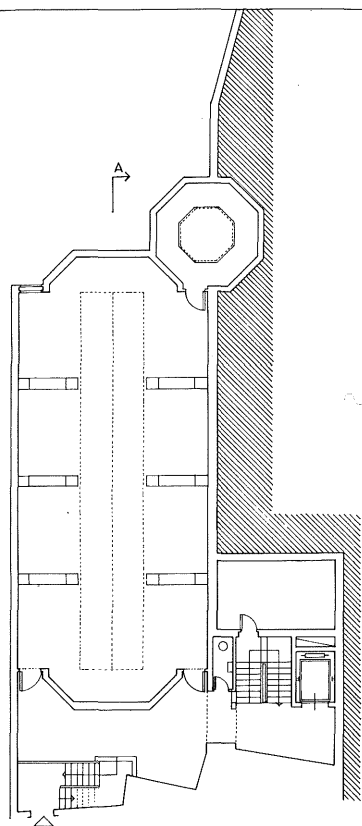
1978-1982



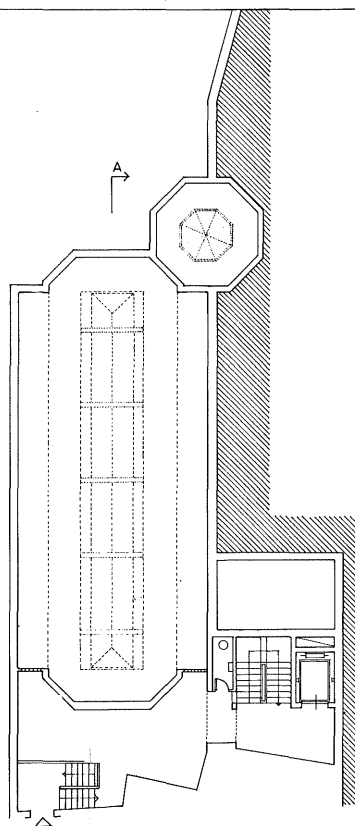
123



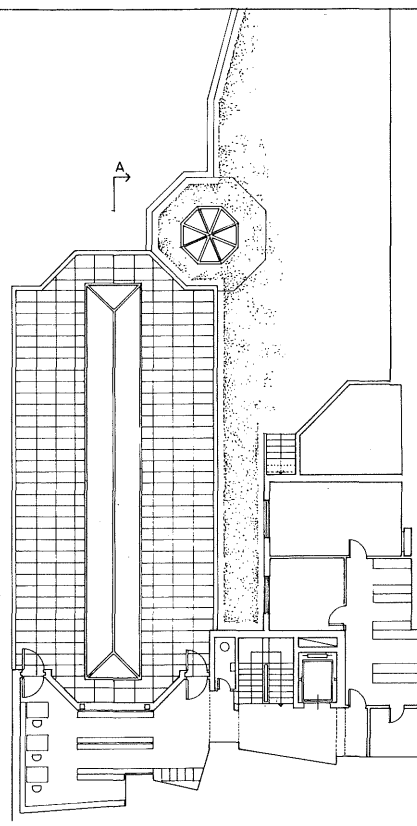




COTA -10.25 SALA EXPOSICIONES

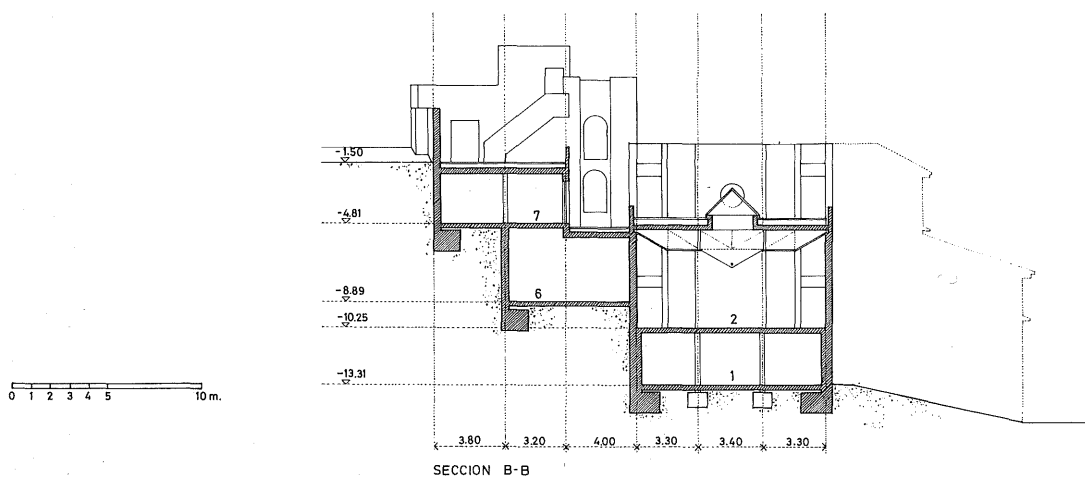
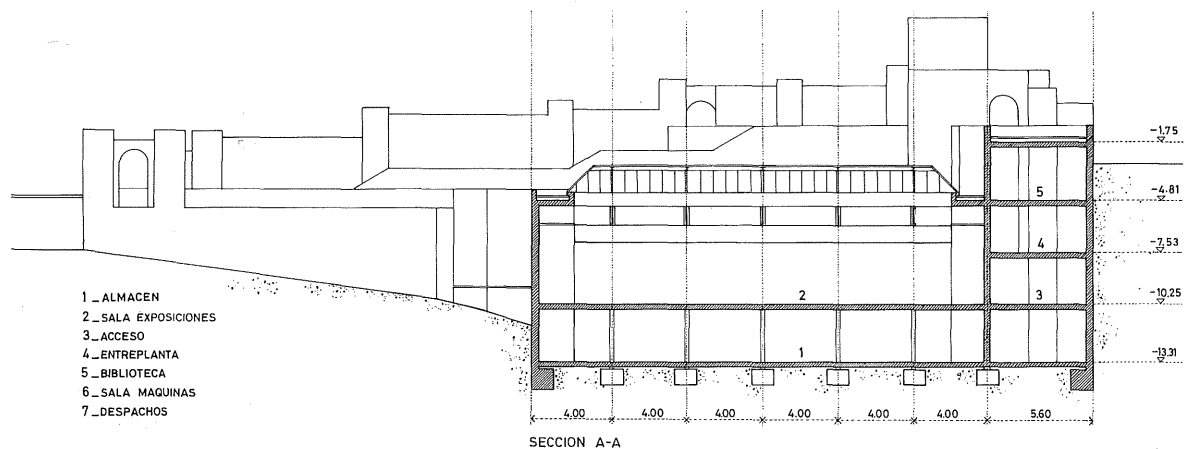


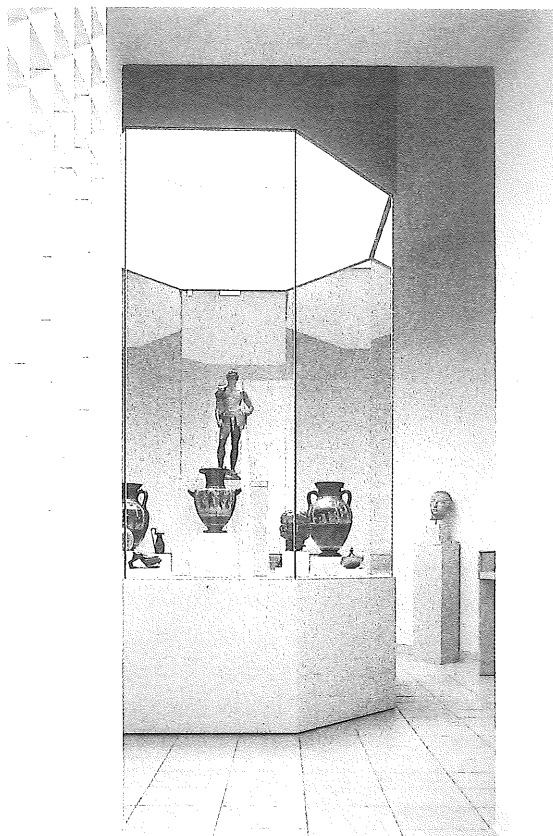
COTA -7.53 ENTREPLANTA



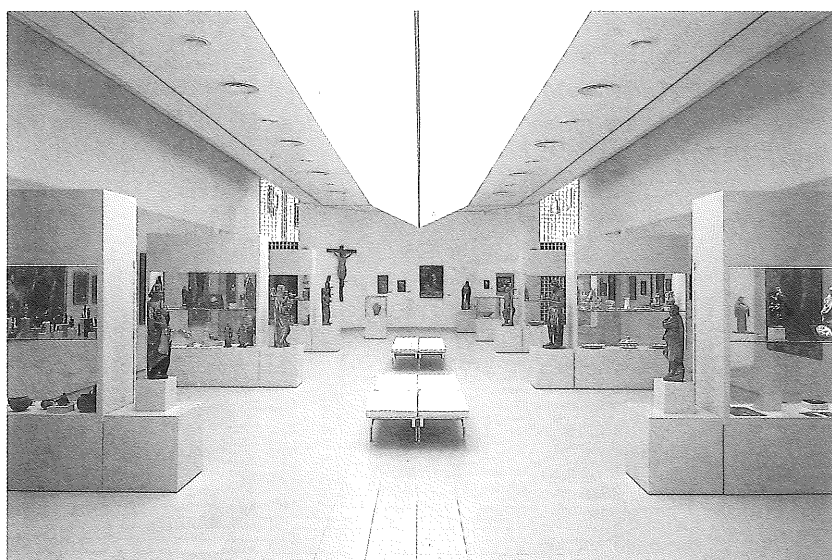
COTA -4.81 BIBLIOTECA DESPACHOS

0 1 2 3 4 5 10m.





127



El Guernica

La intervención del «Guernica» y sus dibujos preparatorios en el Casón del Buen Retiro planteaba enormes dificultades debidas a su carácter emblemático. Tanto por el valor intrínseco de la obra picassiana como por el momento histórico de su vuelta a España, las reivindicaciones sobre su radicación, en definitiva su carácter de alegato, podían convertirle en objeto de atentados. Si no era factible exponer las obras sin protección adecuada, tampoco se debía primar la protección sobre el disfrute.

Las obras preparatorias del gran mural no presentaban dificultades mayores. Sin embargo, las dimensiones del Guernica (7,38 x 3,50) una vez decidida la protección del cuadro con vidrio «antidisturbios», supusieron un problema cuya resolución pasaba por fabricar una urna que cumpliera la doble función de garantizar la seguridad y la visibilidad.

Las máximas dimensiones del vidrio escogido (7,50 x 2,45), menores que el cuadro a proteger, llevarán al arquitecto a adelantar el plano protector respecto del de la obra expuesta hasta un punto tal que formaba un volumen cristalino y facetado, a modo de joyel, en cuyo fondo se podía contemplar un tesoro artístico.

La ejecución material de esta idea, suponía la construcción de un soporte metálico muy potente que aguantase el enorme peso de las lunas (18 mm

de espesor), distrayendo además lo menos posible el estudio de la obra. La inclinación de los paneles de vidrio se calculó de forma que no se reflejasen las luces de la sala. La posición de este volumen en el gran Salón de «Lucas Jordán», se atuvo a la lógica más respetuosa.

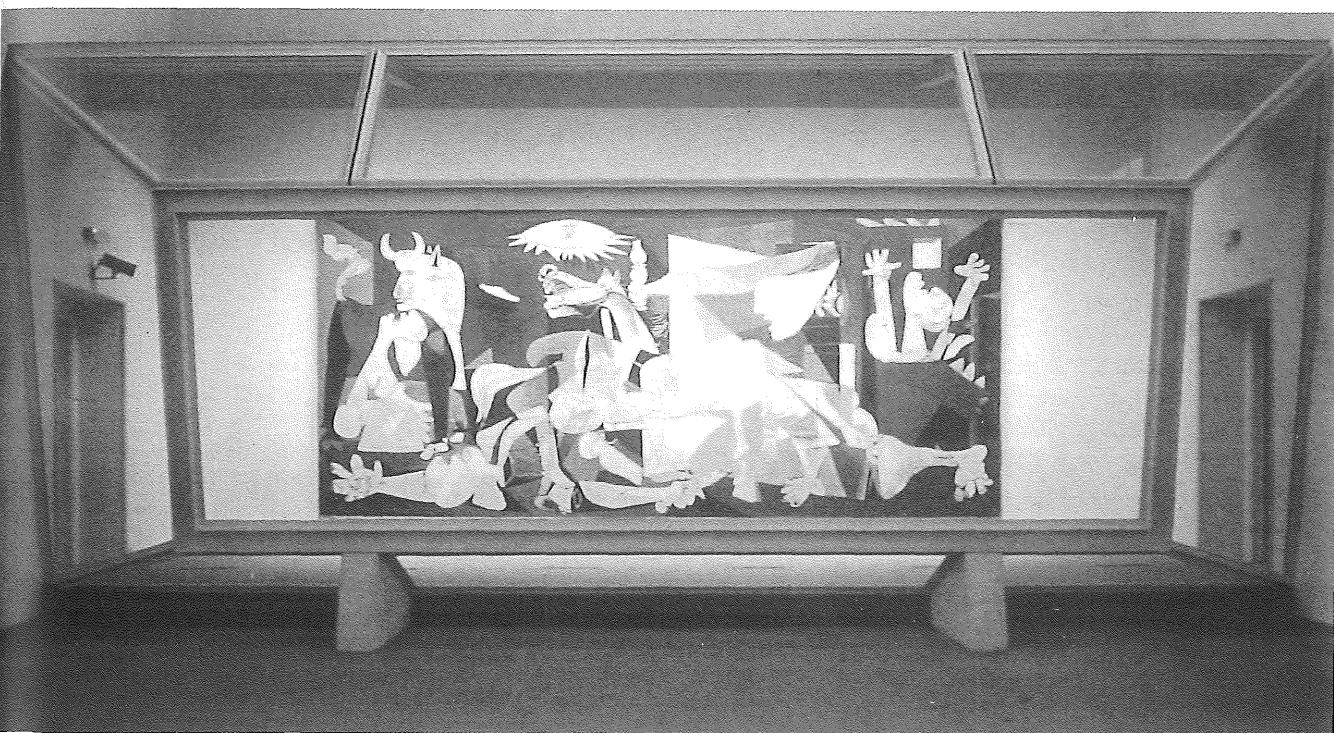
El resultado, teniendo en cuenta las duras premisas de partida, parece óptimo. Y sin embargo, nadie, ni el mismo José María, hubiera querido que aquel grito desgarrado contra la barbarie quedase finalmente encerrado, aunque fuese de este modo magnífico.

Si recordamos el modo en que García de Paredes se adaptó al espíritu de Falla en la instalación de la exposición de Granada, observaremos que en el caso del Guernica, se produce de forma aparentemente involuntaria, empujada por la lógica de la estática y de las dimensiones, una nueva adaptación al sentimiento de la obra expuesta. Aparece, modelada en volumen, una materialización del espíritu del Guernica envuelto en un vidrio que se convierte en una montaña de cristal profunda, cuyo brillo que no es superficial, surge de sus entrañas. Este segundo grito expresionista, tras el de Munch, y tan angustioso como éste, cuyo sonido no alcanzamos a escuchar, porque es más profundo y más agudo de lo que somos capaces de percibir, queda como acallado en una urna, esperando poder ser liberado. Parece estar aguardando que de una vez por todas seamos capaces de enfrentarnos a nuestra propia historia sin intermediarios.

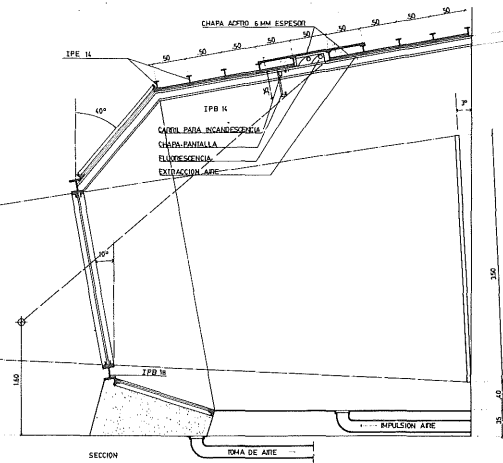
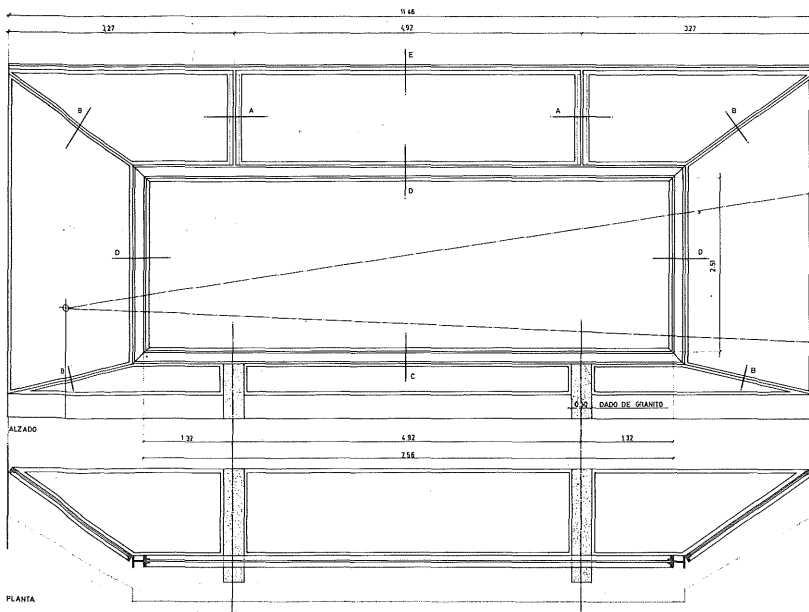
La arquitectura de García de Paredes

INSTALACION GUERNICA DE PICASSO Y BOCETOS
Casón del Buen Retiro, Madrid
1981

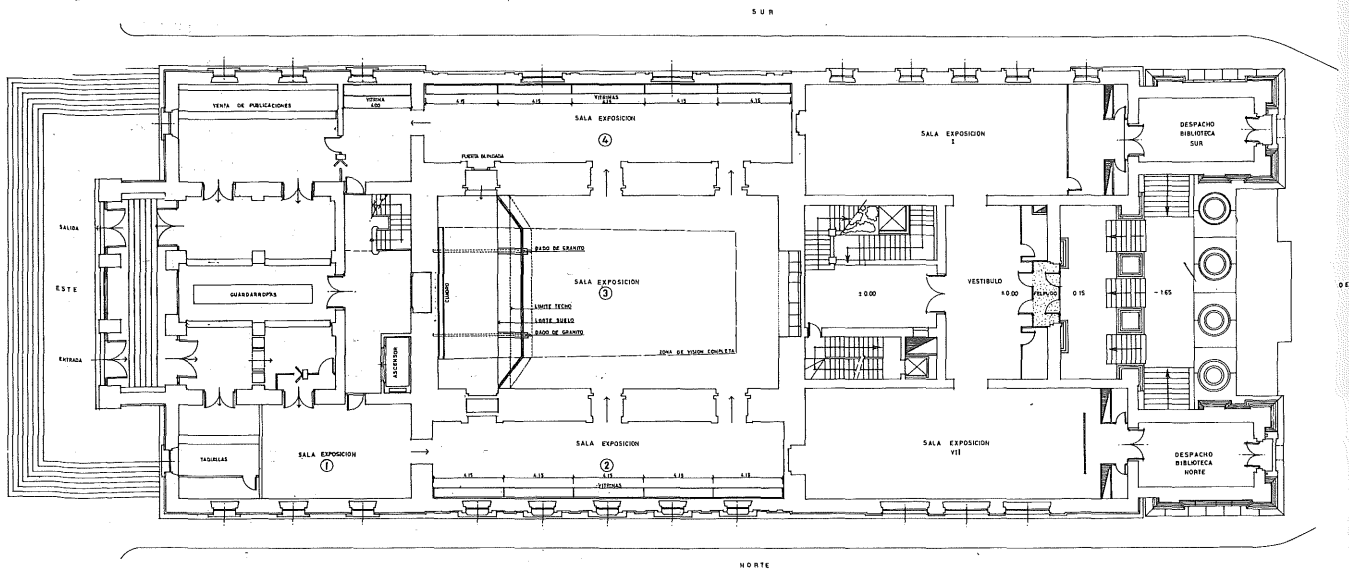
*En colaboración con
José Luis Picardo*



131



132



3.7. Arquitectura para la música

Música y arquitectura encuentran en las obras de García de Paredes ocasión para un feliz compromiso. Porque si bien pueden considerarse concreciones distintas de un mismo o semejante pensamiento, lo cierto es que sus necesidades especificadas con frecuencia se interfieren en los resultados. Proyectar un auditorio implica un esfuerzo notable por aunar intereses, equilibrar tensiones y procurar que al triunfo de la música contribuya, silenciosamente, la arquitectura. Eso es precisamente lo que persiguió García de Paredes en las distintas ocasiones en que se vio actuando como director de orquesta, hasta lograr un conjunto irrepetible de auditorios.

La singularidad de su caso bien puede hacer que pase a la historia como el mayor especialista en este tipo de edificios. Proyectó al menos 10 espacios para la audición, de los que alcanzó a ver y escuchar cuatro, dejando otros dos iniciados. Uno de ellos, en Granada, fue incluso dos veces construido de forma prácticamente idéntica, a causa de un incendio provocado. Esta larga dedicación a un tema y la experiencia adquirida con su realización, en la que puso a prueba en todos los sentidos, la reflexión teórica elaborada durante tantos años, culminada quizá con su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, le convirtieron en el intérprete más cualificado para componer y dirigir la partitura arquitectónica de la Sala de Conciertos contemporánea. Porque aunque puso un interés especialísimo en los espacios técnicos y funcionales del edificio, buscando las colaboraciones más adecuadas a este respecto, procuró también que el resultado formal fuese correcta consecuencia en cada caso, del cuidadoso estudio de los datos concretos del contexto. No buscó jamás el protagonismo personal, ni el de su arquitectura, que se guardó finalmente para la música.

Su ponderación le llevó en todos los casos, a partir de la producción espacial de la música, a darle a ésta su espacio preciso, envolviendo con delicadeza la audición del sonido y, desde esta elaboración prioritaria y primaria, la organización de los

«espacios servidores» con toda su complejidad, se adaptó en todo caso a circunstancias diversas. Se dan pues en sus edificios para la música, varias piezas compuestas. La interior y fundamental, que permanece prácticamente fija, con ligeras variaciones tendentes a perfeccionar la percepción acústica y visual, que corresponde a la sala de conciertos, forma el núcleo que se rodea y protege, por lugares menos precisos en su forma, que junto con los espacios de servicio y administración, encuentran su definición en causas externas a la música, formales en sentido estricto. Ahí surgen siempre los problemas que algunos no pudieron comprender, casi siempre desde la prepotencia, de la «apariencia arquitectónica» de las obras «musicales» de García de Paredes. El compromiso con el lugar, llevó a contradicciones inevitables entre la sala como «espacio interior» y el auditorio como «objeto exterior», resueltas por aceptación de las condiciones impuestas. Quizá faltó tensión en algún caso, pero nunca equilibrio. Y puesto a elegir, el arquitecto casi siempre optó por la solución más discreta posible.

A veces, la importancia del lugar (Sala Villanueva, Auditorio Falla) y sus condicionantes formales, en un caso construidas, en el otro geográficas e históricas, le llevaron a minimizar en lo posible lo que de suyo es grande. Recursos compositivos de división volumétrica, de asimetrías (en Granada), o de búsqueda de ideas generatrices y latentes en el Prado, condicionaron los resultados aparentes. La potencia del lugar en otros casos (Cuenca) le llevaron a la consolidación, aparentemente tan solo, de lo que él reconoció como presente. La lógica de la geometría preexistente, ajardinamiento incluso, y la jerarquización de intereses condicionó también su propuesta del Generalife que pondría en relación, saltando el cauce del Darro, las piezas fundamentales de la colina de Granada.

En alguna ocasión, ni el lugar ni las preexistencias eran decisivas para sugerir una vía generadora de soluciones formales (Madrid, Valencia, Murcia). En estos casos, el arquitecto optó por buscar la idea en la lejanía de la historia (Villanueva, quizá Velázquez, Bosco) pretendiendo con ello, eludir un compromiso formalizador ajeno a sus intereses intelectuales más íntimos. Clasicismos forzados nunca fueron buena compañía de quien se planteó lo clásico en su esencia profunda. Sin embargo, responder en el tiempo por venir a la situación temporal de la arquitectura, fue una cuestión que el arquitecto dejó planteada.

Las opiniones que los usuarios (músicos y audiencia) han ido dando de estos instrumentos musicales de García de Paredes no dejan lugar a dudas respecto a su acierto básico. Las que han merecido en cuanto objetos arquitectónicos muestran a veces un desconcierto que se corresponde con el prejuicio de quienes con frecuencia sólo aciertan a ver lo que esperan.

Los riesgos asumidos por García de Paredes al formalizar los envoltorios de sus auditorios, no queriendo identificarse claramente con tendencias a la moda, tendrán probablemente el premio de no sucumbir con ellas. Resulta sin embargo el arquitecto mucho más convincente cuando la adaptación al entorno justifica la solución adoptada que cuando ésta puede imponerse como autónoma, no siendo ni consecuencia de la estructura interna (Valencia) ni causa de un posible entorno próximo (Madrid). Frente a las improvisaciones que sobre este tema se han proyectado recientemente, la solidez de las construcciones de García de Paredes me parece romana. La «medida» de sus interiores y la generosidad de su organización, la inteligibilidad de sus espacios parecen más duraderos que las disputas sobre sus apariencias.

Sucede raras veces que una obra de arquitectura compendie en sí mismas tantas cosas. La tradición constructiva de un lugar, la emoción de un recuerdo con el que se sienten unidas tantas personas, la belleza casi mágica de un paisaje humano, la síntesis de la obra de un arquitecto, la propuesta cultural presente en el programa del proyecto.

Granada cuenta con una de las pocas obras de arquitectura reciente, el Auditorio de García de Paredes, dignas de encontrarse en la colina de la Alhambra. Al mismo tiempo, el edificio rinde público homenaje, museo permanente y sede de los Cursos Internacionales que llevan su nombre, a uno de nuestros más insignes músicos, Manuel de Falla, conservando en su mismo recinto el Carmen que habitó el maestro durante sus años granadinos.

Para la música en un sentido muy amplio, como hecho cultural que presenta aspectos notables como espectáculo visual, que pretende ser vehículo de comunión social, que se produce por participación entre la idea y la emoción compartida en tiempo y espacio concretos.

Desde el venerable nombre de Palladio hasta el polémico de Utzon la lista de quienes con talento se dedicaron al tema es realmente importante. Todos intentaron de alguna manera, aparte de sus credos estéticos, resolver el problema básico de audición y visualización del espectáculo, recurriendo para ello a distintas formas de relación entre el escenario y el espacio ocupado por el público, siempre en función de lo que en cada momento histórico se tenía como más adecuado concepto de la música (distintos tipos de música, a su vez condicionados por el espacio musical, el grupo social al que iba dirigida y, desde luego, por los instrumentos utilizados). No obstante, la evolución lenta en todo un larguísimo proceso, ha favorecido una estabilidad del tipo bastante acusada, cuyos extremos modernos podríamos fijar entre el Teatro Total de Gropius y la Opera de Sydney de Utzon. Si te-

nemos en cuenta que uno de ellos no pasó de la idea y el otro la superó a muy duras y costosas penas, los teatros-salas de música se mueven entre unos límites muy próximos, que aparte de las vestiduras estilísticas más superficiales tienen relativamente en cuenta los aspectos formales.

Son siempre auténticos contenedores cuya misión consiste en separar el sonido musical interior del ruido externo evitando que este penetre en el interior del edificio y procurando que aquel disponga de las condiciones óptimas para su audición.

La atención al hecho social de la representación musical debe reflejarse tanto en el interior como en el exterior. El diverso modo de afrontar esta función representativa es quizás el aspecto que más claramente puede diferenciar las distintas fases en la evolución del tipo.

La forma y disposición de la platea y del lugar ocupado por el escenario en la planta, definen el papel desempeñado por el público: ver y ser visto, formar parte del espectáculo, participar, son términos de una cadena de la que estamos probablemente en el último eslabón. En el Auditorio de García de Paredes se han tenido en cuenta de modo cuidadoso todas las posibilidades que la historia del tipo ha ido sancionando en el tiempo, atendiendo como es lógico de modo muy especial a las últimas aportaciones, entre las que destacan las de Aalto y Scharoun, aunque en el modo de actuar haya pretendido el arquitecto huir de unas formalizaciones singulares *a priori*.

Así, pues, las condiciones previas que tipológicamente están implícitas en el tema de un auditorio, resultan ser bastantes abstractas en cuanto a la forma que debe tener el edificio que en cualquier caso debe ser un verdadero contenedor dependiente del número de plazas y del volumen de aire capaz de albergar.

Simplificando, se trata de diseñar una sala y su envoltorio debiéndose para ello proceder de dentro hacia afuera. La base del proyecto, el «espacio servido», es en consecuencia la sala. Y ésta depende de una serie de factores audiovisuales que la

condicionan. Ateniéndonos a los meramente auditivos son fundamentalmente de dos tipos. Por un lado la naturaleza del sonido y su propagación en el aire y por otro los umbrales de percepción del oído humano. El mismo García de Paredes exponía con claridad cómo estos factores condicionan acústicamente la sala de audiciones: «En un espacio cerrado el sonido viaja hasta el oído del espectador en línea recta desde el punto emisor (sonido directo) e indirectamente a través de múltiples reflexiones en paredes, suelo y techo, perdiendo gradualmente intensidad hasta extinguirse (sonido reverberante). Este sonido, que persiste en un lugar cerrado después que ha cesado su emisión, es básico en la sensación acústica y su duración es el llamado tiempo de reverberación. Depende, como descubrió ya Sabine a finales del siglo pasado, directamente del volumen de aire encerrado en la sala, e inversamente de la suma de las superficies absorbentes, pero es en absoluto independiente de la forma del recinto».

136

«Por ser la recta el camino más corto entre dos puntos, evidentemente el oído percibe, en primer lugar, el sonido directo y a continuación, tras un breve intervalo, la serie de sonidos reflejados durante el tiempo de reverberación. Este intervalo inicial debe ser mantenido dentro del límite fisiológico de 0,07 de segundo de percepción; lo que supone, por tanto, que el camino recorrido por la primera reflexión no deberá ser superior en 24 m a la distancia entre el espectador y el punto de emisión. Es decir, estos dos hechos, el físico y el fisiológico, nos han limitado matemáticamente las distancias a que deben estar situados el techo y las paredes de la sala».

«El intervalo inicial y la duración del sonido reverberante son, pues, factores acústicos decisivos puesto que inciden directamente sobre el tamaño de la sala y la superficies que ocupa el público como principal factor de absorción en la fórmula de Sabine».

De este modo, la arquitectura para la música tiene unas premisas funcionales de partida abstractas

y sutiles, que formalmente no definen una solución prefijada, pero que acotan los posibles diseños entre unos límites muy concretos.

Si el tema condiciona por razones funcionales y tipológicas, el lugar impone unas preexistencias ambientales que limitan la presencia física del edificio a proyectar.

Se plantean entonces las posibles contradicciones implícitas en la implantación de un edificio singular (por volumen, uso, etc.), en un entorno topográficamente definido, históricamente fijado a una morfología edificatoria contrapuesta al intento, sacralizado a causa de la proximidad de la obra maestra del arte nazarí y del contenido emocional que toda operación sobre la colina de la Alhambra tiene desde la histórica actuación de Machuca.

Aquí se presenta el lejano ejemplo renacentista de imposición-confrontación del palacio de Carlos V como una opción extrema para el arquitecto. Entre ésta y el mimetismo orientalista del Alhambra Palace, todas y cada una de las actuaciones en la colina se han enfrentado en mayor o menor medida con el dilema que plantea el lugar, aumentado con la situación de dominio que sobre la ciudad se ejerce desde esa altura privilegiada.

La elección de una u otra posibilidad ha ido cambiando con el paso del tiempo en función de las teorías predominantes en cada etapa, en el vano intento de salvar la dificultad de la obra mediante coberturas ideológicas. Los resultados finales demuestran con suficiente eficacia la trampa conceptual siempre renovada. La excepcional implantación de Machuca justifica en tan escasa medida la teoría del destroz de la preexistencia, como la mediocre imitación del hotel «kitch» la del arqueologismo. En un caso, la falta de sensibilidad para la cultura ajena sólo se salva gracias a la potente creencia en la propia. En el otro, no se elude la evidencia del pésimo gusto y de la inseguridad mediante el recurso al expediente arabista. Queda al final, tan solo, la posibilidad del acierto de lo nuevo, que por sí mismo justifica la teoría en que se apoya o que la puede generar en virtud de su pro-

pia existencia. De este modo, las variables a emplear como constantes, o «invariantes», por usar un término tan unido a un lugar, su medida y su valoración dependen en última instancia del sistema proyectual aplicado y la adecuación formal al lugar resulta de la coherencia interna de la propia implantación.

Si en la colina de la Alhambra existen los módulos pequeños y delicados, también, y con anterioridad, las grandes masas casi opacas de ladrillo y, desde su existencia, los almohadillados de la piedra renacentista, e incluso (su presencia es abrumadora) las formas orientalistas y los revocos pintados en bermejo. Cuáles son las auténticas preexistencias, si las más antiguas o las más evidentes, las que la historia ortodoxa sanciona como sagradas o las iconoclastas agresiones a un pasado supuesto como único, es en cualquier caso un pretexto que no justifica por sí mismo el acierto o el fracaso final.

El repertorio iconográfico que ofrece la colina es realmente desconcertante. Desde el léxico popular andaluz en sus vertientes más elegantes hasta el historicismo culto y cosmopolita de Anasagasti, pasando por la contundencia unitaria de Machuca y la interminable serie acumulativa de la Alhambra.

También, todas las agresiones a la arquitectura y al paisaje han sido cometidas desde distintas posiciones. Y, sin embargo, queda, como en un encantamiento, un cierto aire unitario que caracteriza aquella amalgama de formas y de intenciones. La dificultad en hallar las claves de identidad con el lugar puede pasar a un término secundario a cambio del logro de la propia intensidad del edificio.

El parto del Auditorio Manuel de Falla fue largo y laborioso. Todo tipo de dificultades contribuyeron a ello, desde el compromiso con el lugar («He sentido la responsabilidad impresionante de poner mis manos sobre la Colina Roja»), la complejidad del encargo, la personalidad del homenajeado, y las estrictamente técnicas, algunas de ellas fundamentales en este caso, con el agravante de que no

puede responderse de su acierto hasta que el edificio está terminado y en uso.

García de Paredes explicaba cómo se produjo el encargo: «En 1962 el Ayuntamiento de Granada adquiere la casa de la Antequeruela Alta, donde habitó Manuel de Falla entre 1921 y 1939, para instalar en ella su Casa-Museo. Sin embargo, la íntima relación que existió entre el maestro y la ciudad no parece que deba quedar reducida a un recuerdo exclusivamente sentimental, aunque de absoluto rigor histórico, como es la restauración y acondicionamiento de la Casa-Museo que, por otra parte, no ofrece condiciones para el montaje y exhibición del material bibliográfico y documental disponible».

«El que Granada sea, además una ciudad culturalmente viva, con Universidad, Conservatorio de Música, Cátedra Falla adscrita a la Facultad de Letras, importantes instituciones culturales y sede del Festival Internacional de Música y de los cursos Manuel de Falla, justifica que la relación Falla-Granada se manifieste con una mayor profundidad de proyección intelectual».

«Surge, pues, casi de un modo espontáneo, la idea de un centro íntimamente ligado con la actual Casa-Museo, que recoja todo este material bibliográfico y documental y que esté dotado de los órganos adecuados para su manejo en la investigación, es decir, biblioteca, seminarios de estudio, archivos de correspondencia y grabaciones, exposición permanente de material autógrafo y una sala de conciertos que, además de servir permanentemente la vida musical de Granada, sea elemento complementario de los escenarios naturales en los que se desarrolla el Festival Internacional y los cursos Manuel de Falla».

Hasta aquí las palabras del arquitecto pertenecientes a la memoria del proyecto fechado en 1974. Pero desde mucho antes, una larga serie de tanteos, de aproximaciones, dé dudas, habían ido configurando una idea de lo que debía ser el auditorio, en ese lugar concreto y con una finalidad determinada.

Desde 1966, en que García de Paredes piensa en un auditorio próximo al iluminismo y al teatro griego en cierto sentido, de escenario tradicional, hasta 1970, en que se plantea una solución al escenario central, han pasado unos años en los que el arquitecto ha madurado el tema que en distintas ocasiones, los concursos de Nueva York (1963), del palacio de Opera de Madrid (1964), del Palacio de Congresos de Madrid (1964) ha ocupado su tiempo más especulativo. A partir de esa fecha de 1970 se suceden variaciones que pretenden encontrar un camino viable a la solución de dos salas. En 1971 aparece una variante de la versión definitiva en la que el volumen, que desarrolla en planta una idea semejante a la Opera de Essen y que, del mismo modo que esta, incluía las salas en una envoltura en apariencia muy distinta de ella. Sólo que en la versión de Granada se utiliza la cubierta como enorme plataforma pública sobre la ciudad. Esta atractivísima solución, tan potente en su implantación como lo fuera la de Machuca, fue abandonada al año siguiente. Había en ella recuerdos de Cuenca, Almendrales... Sin embargo, algo quedaría en el proyecto definitivo, el uso de la cubierta como espacio público o balcón sobre la Vega y quizá la tendencia al polígono octogonal. García de Paredes optó por la medida en el proyecto, casi ya definitivo, de 1973. Aquí ya está clara la ocupación del terreno, utilizando la sección mayor en el sentido de las curvas de nivel. Escenario central, dos salas separables, cubierta de cerchas y paseo-balcón sobre el escenario. La variante de 1974 añade a la anterior los apéndices del fondo de las salas y el desdoblamiento de la cubierta, según sus dos funciones, que como respuesta funcional, adopta una línea curva, exótica en el lugar. El balcón en semicírculo repite el tema que, otra vez la renuncia en favor de la medida, será abandonada en la versión definitiva, mediatizada en ese extremo por las formas árabes tan próximas, el octógono y las cubiertas de teja independientes y fraccionadas.

Es una historia larga, entremezclada, que muestra las precauciones del arquitecto al definir lo que seguramente constituye su proyecto más compro-

metido. Lejos, muy lejos, de caprichos y de improvisaciones.

Entre las distintas opciones que tanto tema como lugar ofrecían para la elaboración del proyecto, García de Paredes fue procediendo con cautela, respetando a uno y otro de tal modo que el resultado es el producto natural de sus respectivas exigencias. Se cuidaron las especies vegetales de los Cármenes ocupados por el Auditorio (Matamoras, Santa Rita y Gran Capitán) procurando conservar el mayor número de árboles importantes. El equilibrio del paisaje existente se mantiene dentro de lo posible, al evitar que el cuerpo principal, que debía de albergar las salas de conciertos, sobresaliera sobre la rasante del Paseo de los Mártires, acceso del Auditorio. En esta línea, el paseo sobre el escenario, además de ser un mirador espléndido sobre la Vega tiene como misión dividir el volumen de las salas en dos. A evitar el excesivo choque contribuyen las magníficas cortinas vegetales constituidas por los árboles conservados y, fundamentalmente, el interesante juego volumétrico desarrollado por los rítmicos retranqueos en terraza y en muros verticales. El Auditorio se encaja en el terreno mediante un gran muro de contención que sobrepasa los 15 m de altura. La firmeza de su asentamiento no impide una sensación de ligereza y naturalidad. La misma que puede apreciarse en la forma elemental de resolver la cubierta mediante cerchas en el sentido de menor luz, sin caer en las tentaciones de los alardes estructurales tan al uso. La articulación del edificio, siguiendo el programa de necesidades en dos grandes grupos de elementos, centro de estudios y auditorio, facilita su diseño en elementos de módulo pequeño el primero y unidad espacial el segundo.

Dos aspectos muy cuidados en el proyecto desde su planteamiento son las relaciones de comunicación (con la ciudad, en el interior del Auditorio y del Centro, etc.), y la flexibilidad en el uso del edificio (no sólo en cuanto a la posibilidad de utilizaciones distintas sino y, especialmente, a las distintas capacidades de las salas del Auditorio).

Algunos detalles muy interesantes de diseño pueden relacionarse con análogos de la Alhambra y, si de modo general el conjunto obedece a pautas con raíces profundamente mediterráneas como pueden ser la forma de utilizar la luz, los volúmenes, o las texturas, quizá las formas de acceso, tampoco está ausente el recuerdo a una arquitectura centro-europea y nórdica en la relativa asepsia lingüística, en la contención global del edificio. La complejidad del diseño y la reposada solución de los problemas hacen pensar en un control equilibrado por parte del arquitecto de las posibilidades formales, lo que le ha llevado a una creación tradicional y renovadora al tiempo, sacrificando en aras de la perfección técnica (acústica fundamentalmente), otras cuestiones más superficiales.

En cuanto a la sala de conciertos, verdadero generador del proyecto, el estudio de las condiciones acústicas han producido como consecuencia, que ese espacio se haya beneficiado de una sencillez y funcionalidad realmente ejemplares. La colaboración con Lothar Cremer, autor, con Scharoun, de la Filarmónica de Berlín, ha prestado precisión casi absoluta a una arquitectura que la llevaba implícita en su origen. La elección de la capacidad del auditorio, 1.311 localidades utilizando las dos salas

juntas, se realizó en función de unas condiciones acústicas buscadas (para frecuencias medias), implicando todo ello el volumen de aire, de 10.000 m³, a encerrar por la sala. La forma, próxima al rectángulo en planta, así como la sección longitudinal del edificio, son consecuencia asimismo de los estudios realizados sobre las salas de condiciones acústicas más acreditadas.

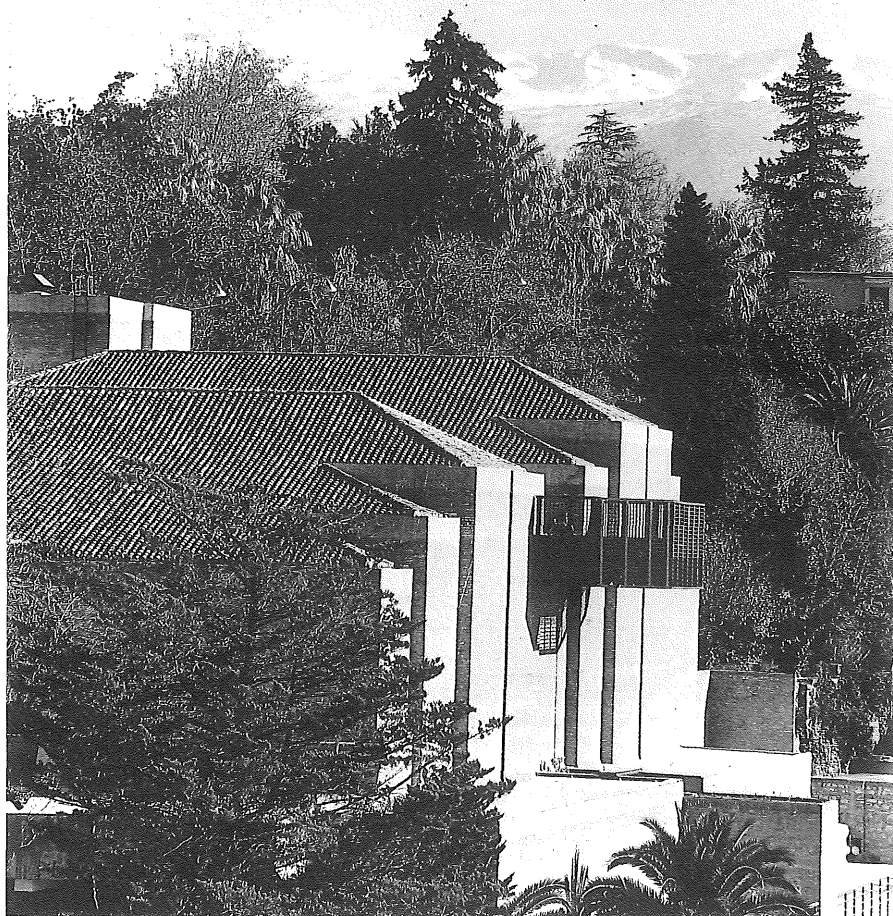
Todas las cualidades arquitectónicas, sobre todo en las salas del Auditorio, mueven a considerar esta obra como una herramienta perfecta para su fin.

Prueba de la bondad del resultado, es que cuando García de Paredes hubo de reconstruir el edificio, destruido a causa de un incendio provocado en la noche, repitió, sin corregir prácticamente nada, lo anteriormente realizado.

Esta extraordinaria circunstancia, la de un autor que rehace exactamente su obra, probablemente la más querida, significó un esfuerzo supremo de contención expresiva y de afirmación de principios más allá de la necesidad estricta. Si la obra del Auditorio de Granada podía sintetizar el trabajo de José María, el repetirla fue como resumir en vida la propia biografía.

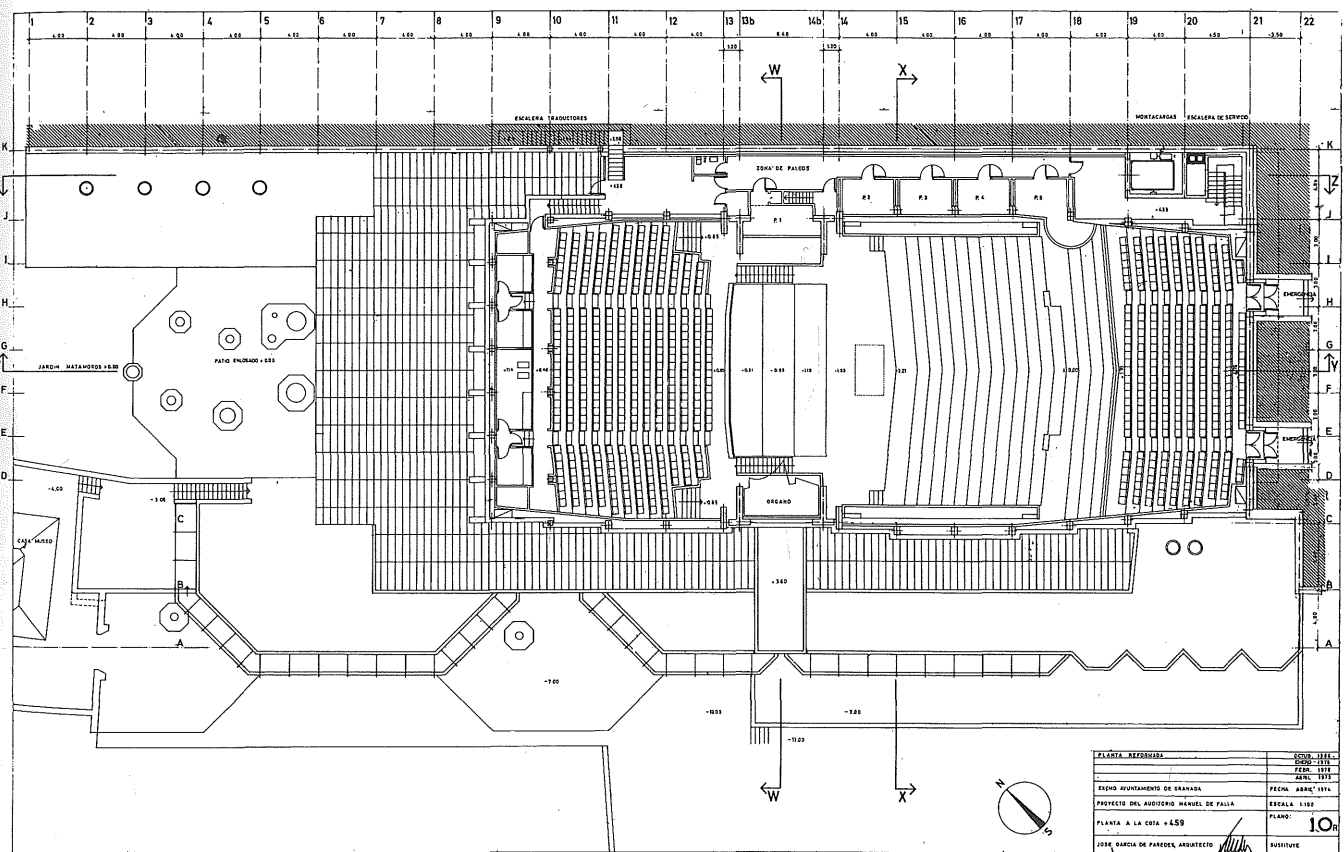
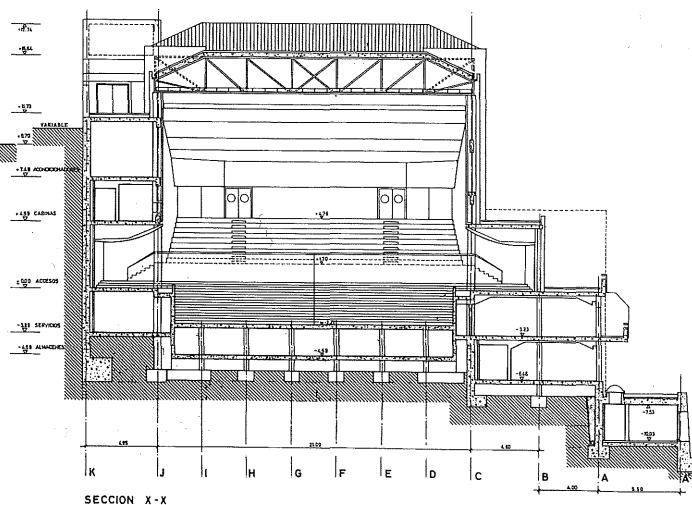
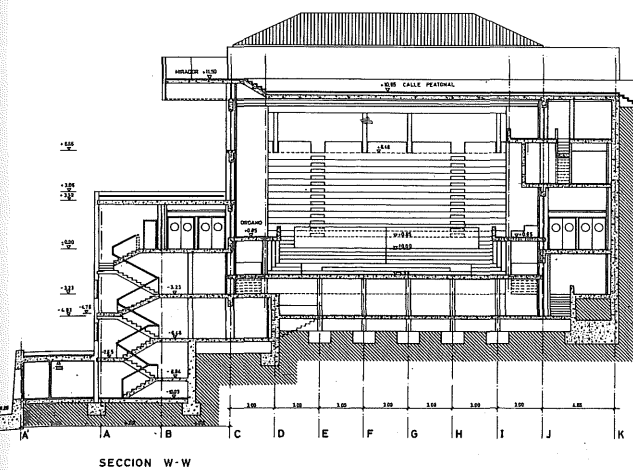
La arquitectura de García de Paredes

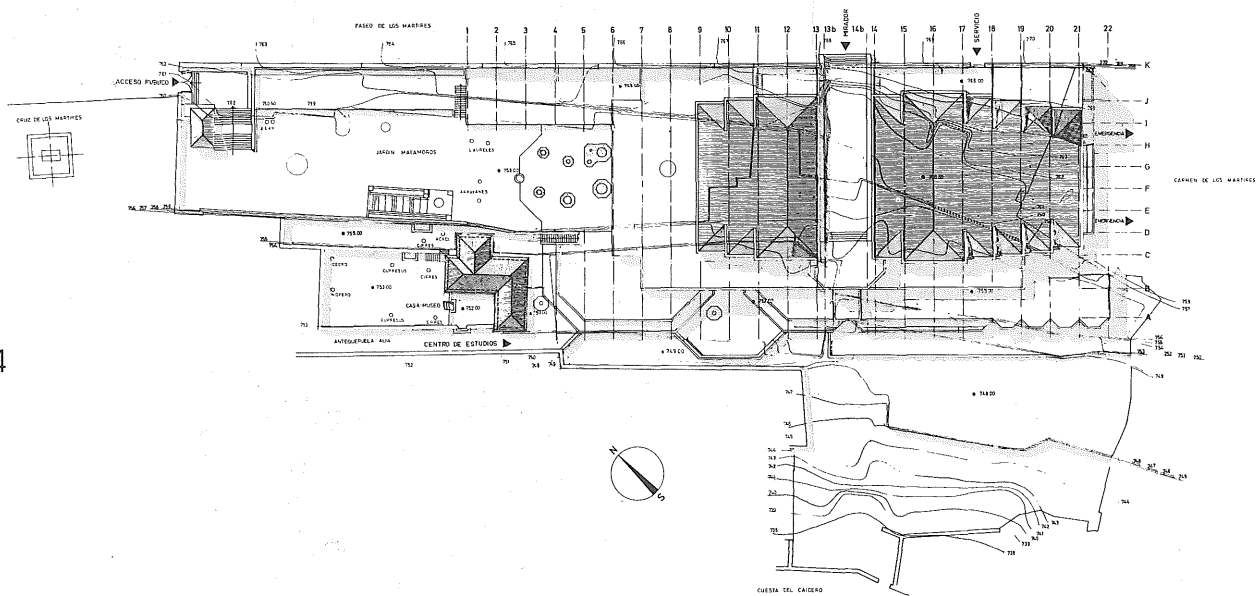
CENTRO MANUEL DE FALLA
Colina de la Alhambra, Granada
1974-1978

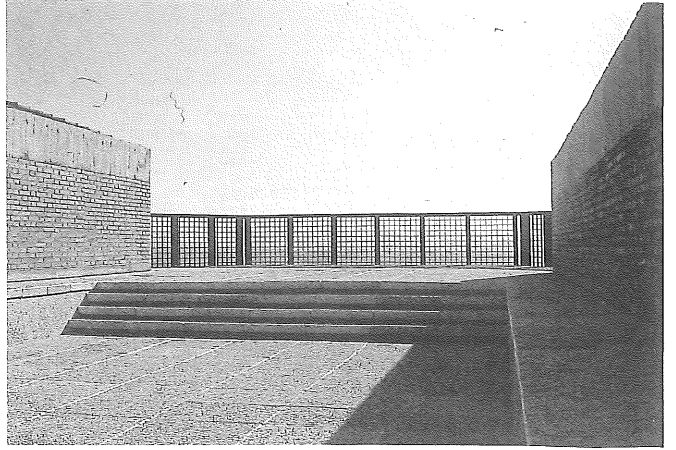


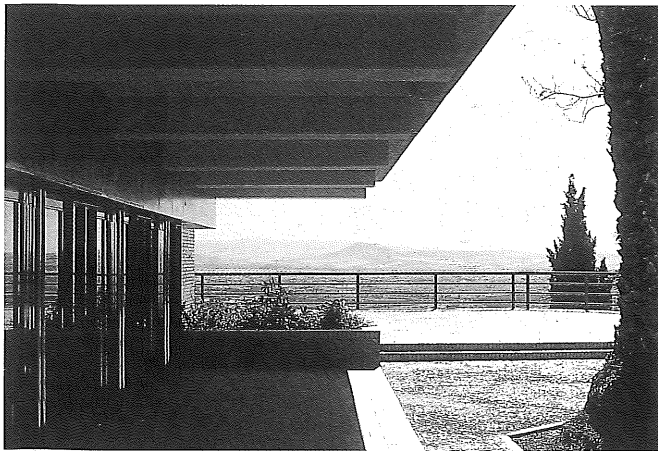
141





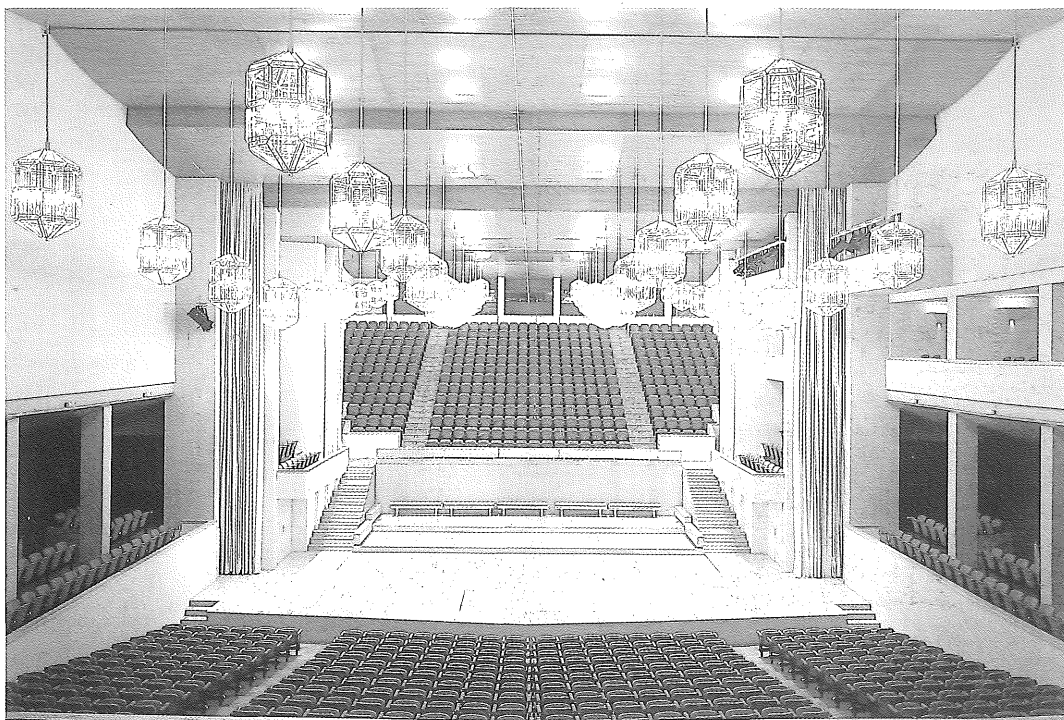




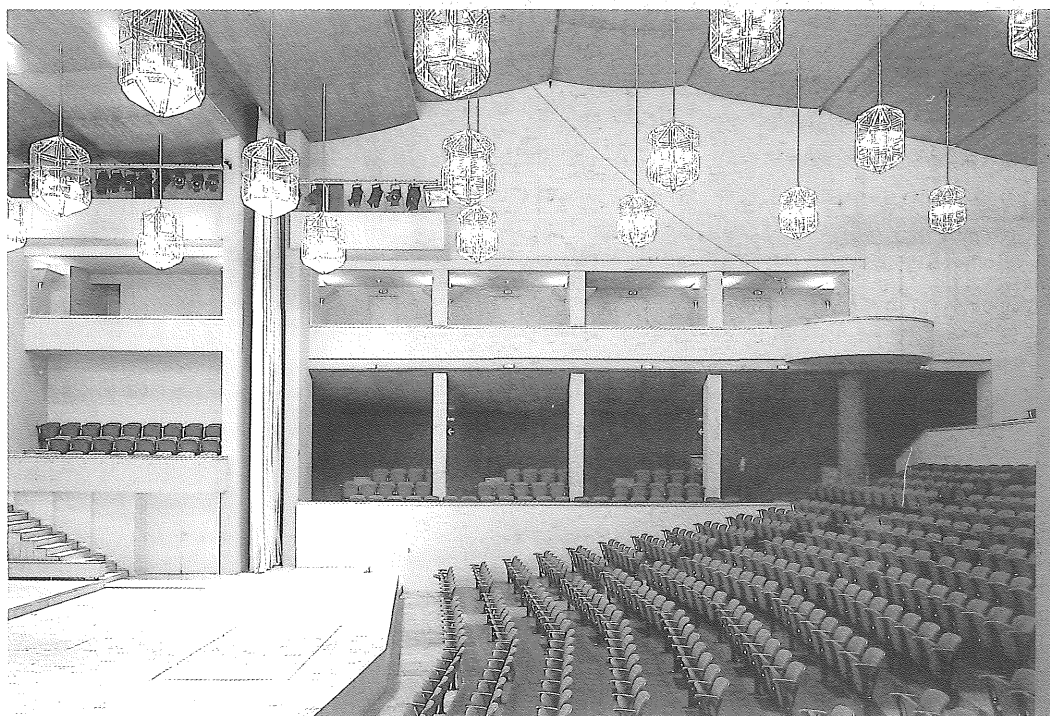


146





147



La última década en la actividad profesional de García de Paredes, iniciada en los ochenta, se presenta en estos momentos como de muy difícil valoración. No sólo porque su muerte prematura nos ha dejado a sus amigos en el desconcierto, ya han pasado dos años tan de prisa, como porque las obras iniciadas en este período no han sido, en buena parte, concluidas.

Caracteriza esta época, el proyecto y la conclusión del auditorio de Madrid y la reconstrucción del de Granada tras su incendio. A su alrededor van surgiendo las intervenciones magníficas en la Sala Juan de Villanueva en el Museo del Prado, la instalación del «Guernica» (1981), la Facultad de Psicología en Madrid (1979), las viviendas en Molinos de Viento (1980) o en la M-30 (1988) y la serie más grande de auditorios que seguramente ningún otro arquitecto haya acometido: Santander (no construido), Cuenca (en construcción) y Valencia de 1984, Palacio de Cultura en Sevilla (no construido) de 1986, Murcia (en construcción) y Sevilla (no construido) de 1987 y el Generalife de Granada (no construido) en 1989, su último proyecto, son los nombres que junto a las dos salas de Madrid y el Centro Manuel de Falla, permanecerán unidas a la memoria de un arquitecto entregado a su trabajo hasta su último aliento.

Aparte el esfuerzo por materializar su idea de Auditorio Nacional del modo más discreto, el conjunto de la obra de García de Paredes, a partir sobre todo de 1984, parece acusar una cierta dispersión de objetivos consecuente con la importancia y simultaneidad de los encargos, que si bien constituyen la serie de modelos más acabados y próximos a la definición del tipo en su estructura espacial interna, no pueden asumirse fácilmente como consecuencia natural de la evolución formal precedente. Quedará como incógnita, al menos durante cierto tiempo, si las que hoy nos parecen contradicciones formales hubieran podido significar el principio de una evolución que ya nunca veremos. La postrera colaboración con sus hijos arquitectos quedó interrumpida desgraciadamente antes de tiempo.

La Sala Villanueva

La intervención de García de Paredes en el Museo del Prado para obtener en él una sala de actividades culturales, con una capacidad de 400 personas, es una muestra acabada del modo de hacer del arquitecto. Absolutamente respetuoso con las preexistencias, es capaz sin embargo de reinterpretar en forma sintética las mejores soluciones que sobre ese espacio habían propuesto los sucesivos arquitectos encargados de rematar el fondo del eje central del edificio. Así, recupera la segunda versión absidal de Villanueva, abriendo las ventanas traseras en la curva, y conservando el forjado de Jareño, suprime sin embargo los pilares que éste colocó en el eje, sustituyéndoles por una línea curva, paralela al borde de la sala, de columnas pareadas según las hornacinas y los accesos de modo que bajo ellas se apoya la galería superior. La decisión fundamental de invertir el sentido tradicional del uso de un espacio absidal se produce por la lógica en el empleo de los medios de proyección, para evitar el deslumbramiento de la luz procedente de los ventanales y por la accesibilidad del estrado desde los despachos de la entrada. El potenciar el carácter de hemicíclo sobre el del ábside, referencia explícita al Teatro Farnese de Alleotti, destaca la postura inequívocamente ecléctica e ilustrada de García de Paredes en este proyecto.

La intervención en ese espacio, el «Salón de Juntas» de Villanueva, le lleva a excavar el suelo para

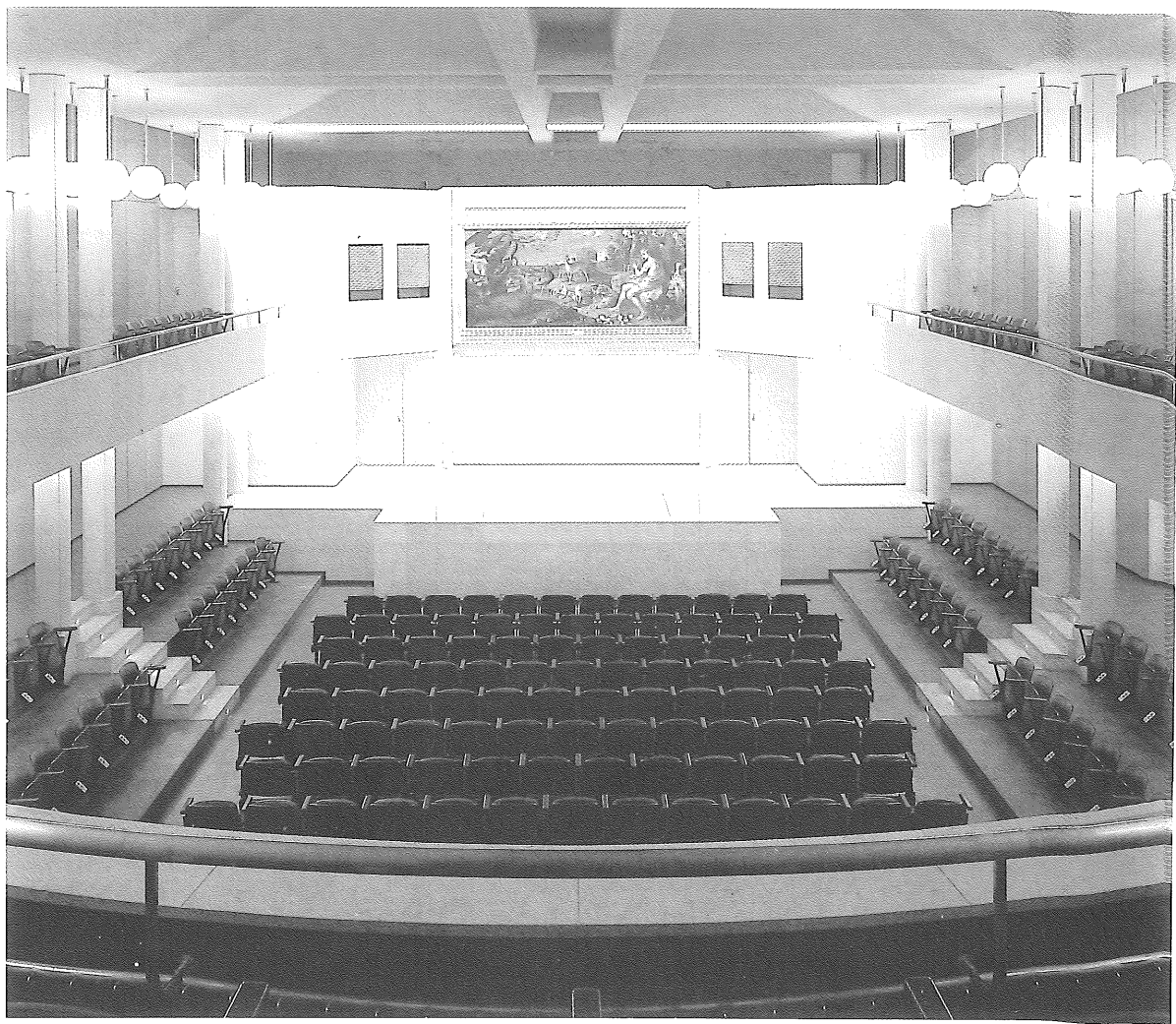
mejorar la proporción de su volumen, escaso de altura tras la actuación de Jareño, y al incorporar la galería superior en el perímetro de la sala referirse al espacio isabelino interrumpido por la intervención del arquitecto albaceteño. El modelado del volumen de esta sala se completa con extraordinaria habilidad al aprovechar el entramado de la nueva estructura del techo que sustituyó al de la hilera central de pilares, como soporte de un revestimiento acústico en madera, que por su plasticidad y proximidad a los espectadores, se convierte en protagonista formal para los usuarios, que sin embargo no se ven distraídos en su percepción por ningún elemento que le interrumpa.

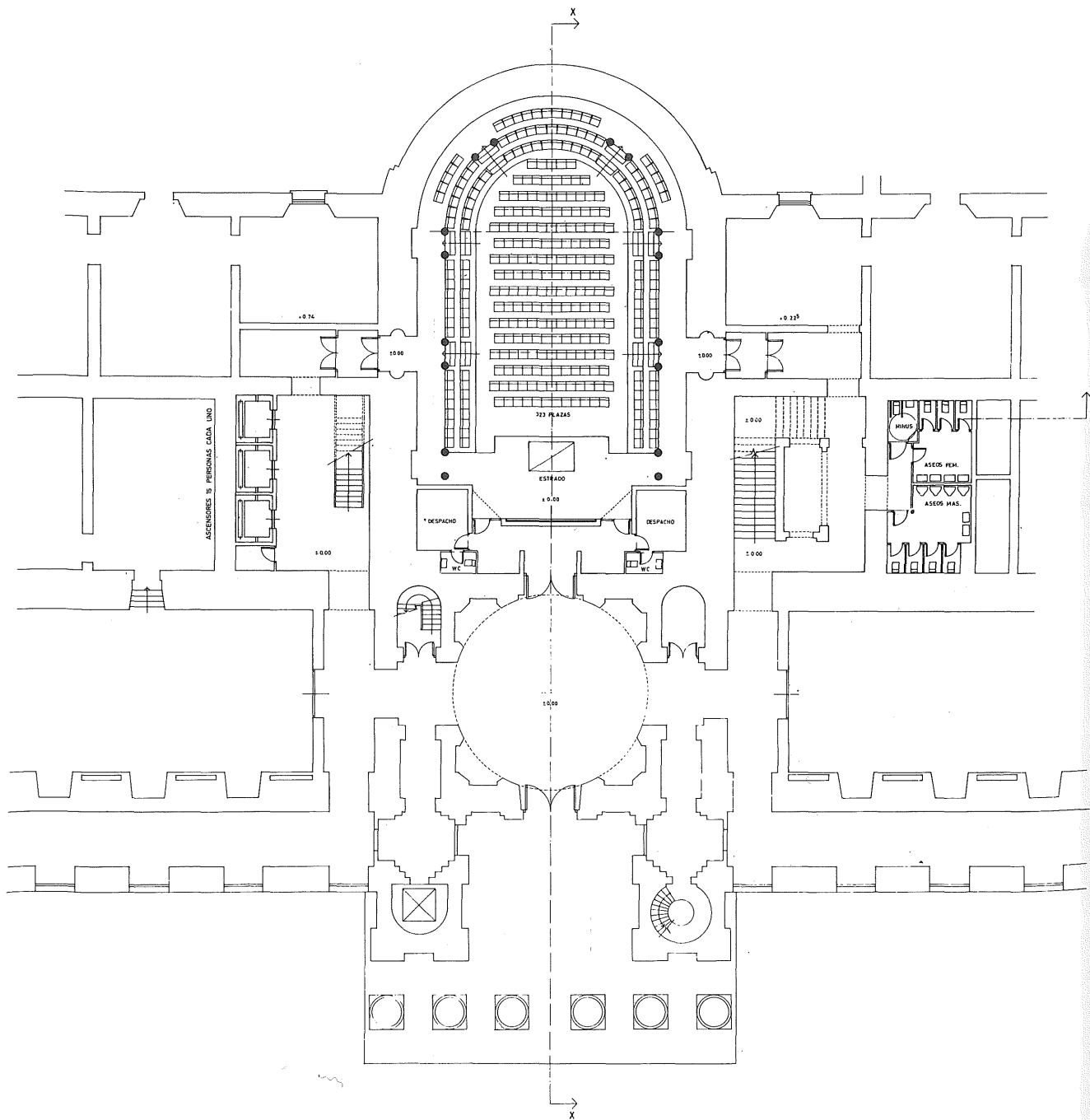
La discreción y elegancia de los nobles materiales empleados, perfectamente compensados en color y textura, contribuyen a la enorme paz y quietud de esta sala, digna del edificio en que se incluye.

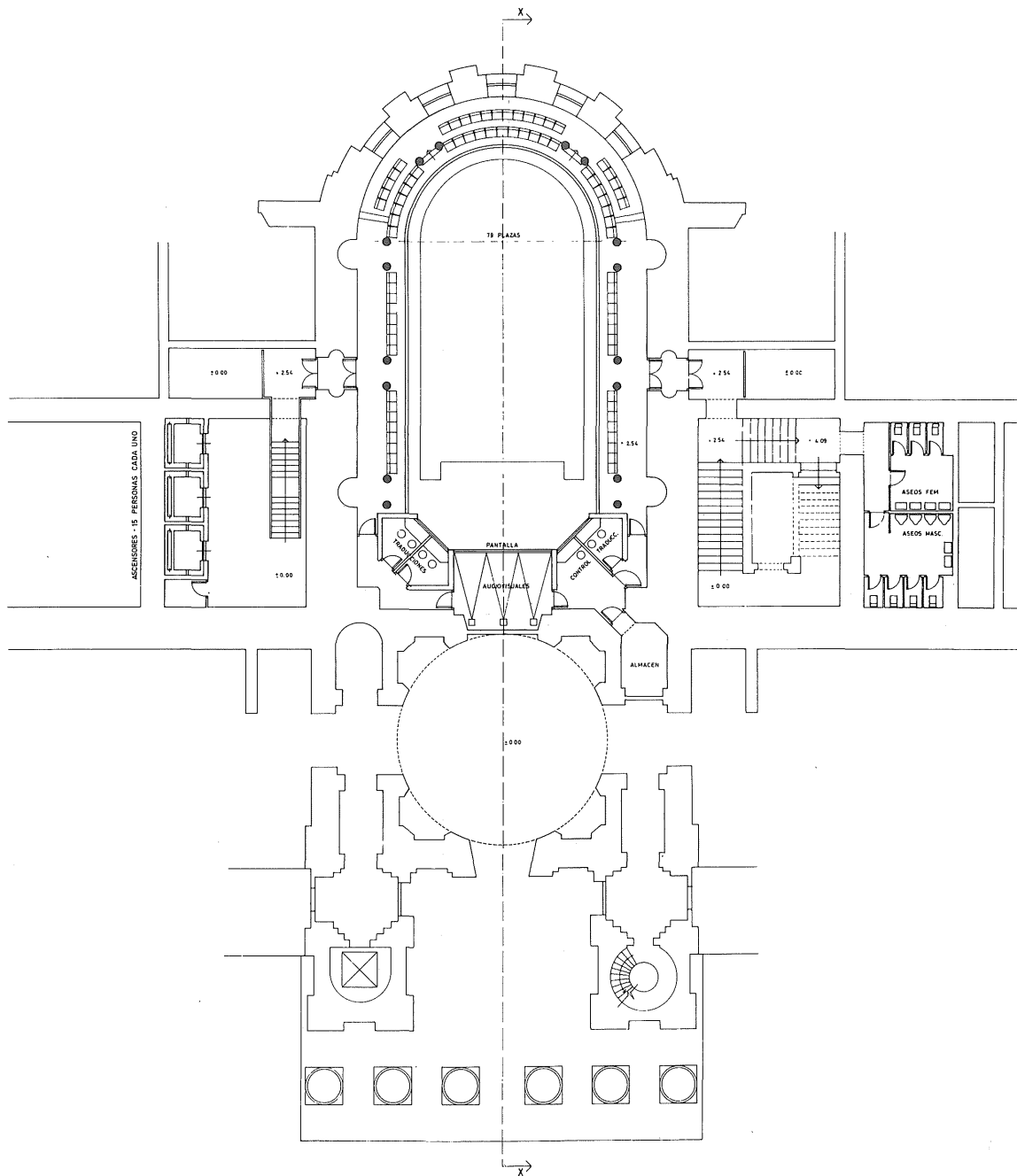
La intervención no se limitó a la adecuación de este espacio singular sino asimismo se organizaron con acierto los espacios en que intervino Muguruzza, dotando de los servicios indispensables a la nueva Sala Villanueva. En recuerdo del maestro neoclásico diseñó García de Paredes el frente enrejado tras la entrada principal del Museo, que da acceso a la nueva Sala, con un espléndido medallón que reproduce en bajorrelieve el busto del arquitecto ilustrado.

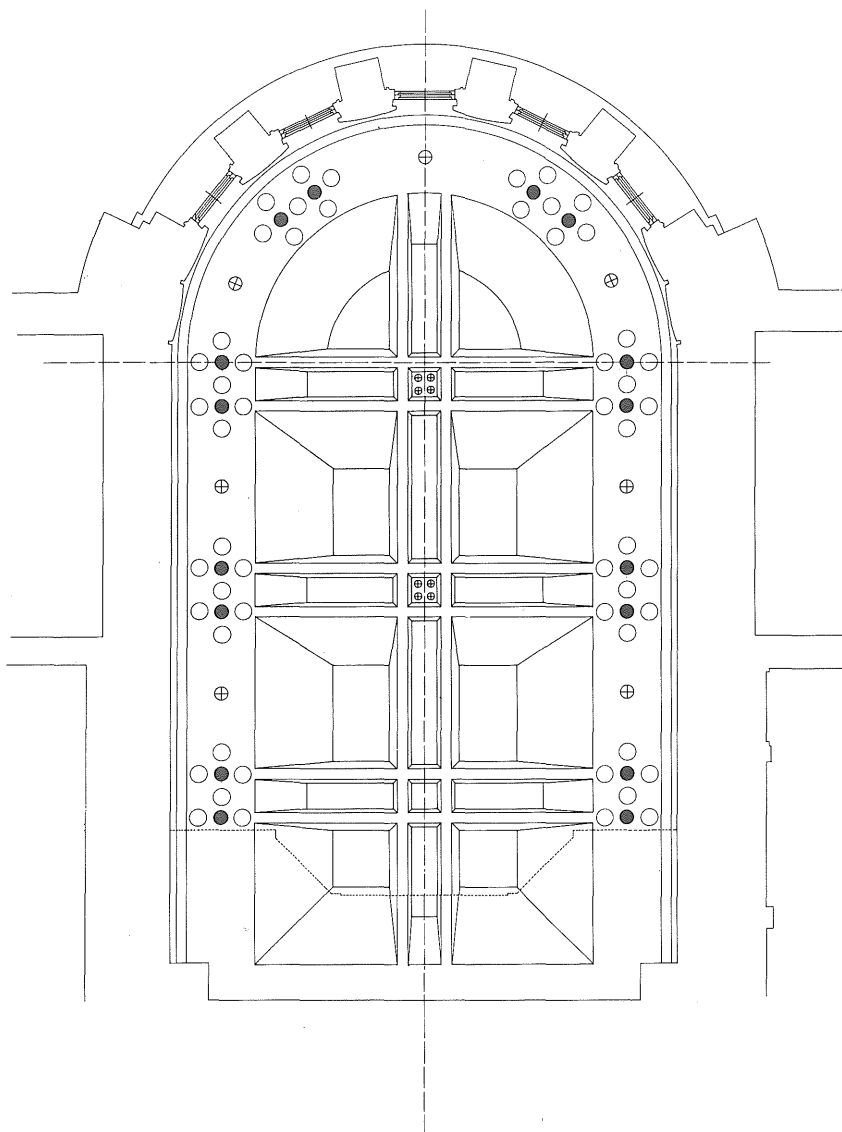
La arquitectura de García de Paredes

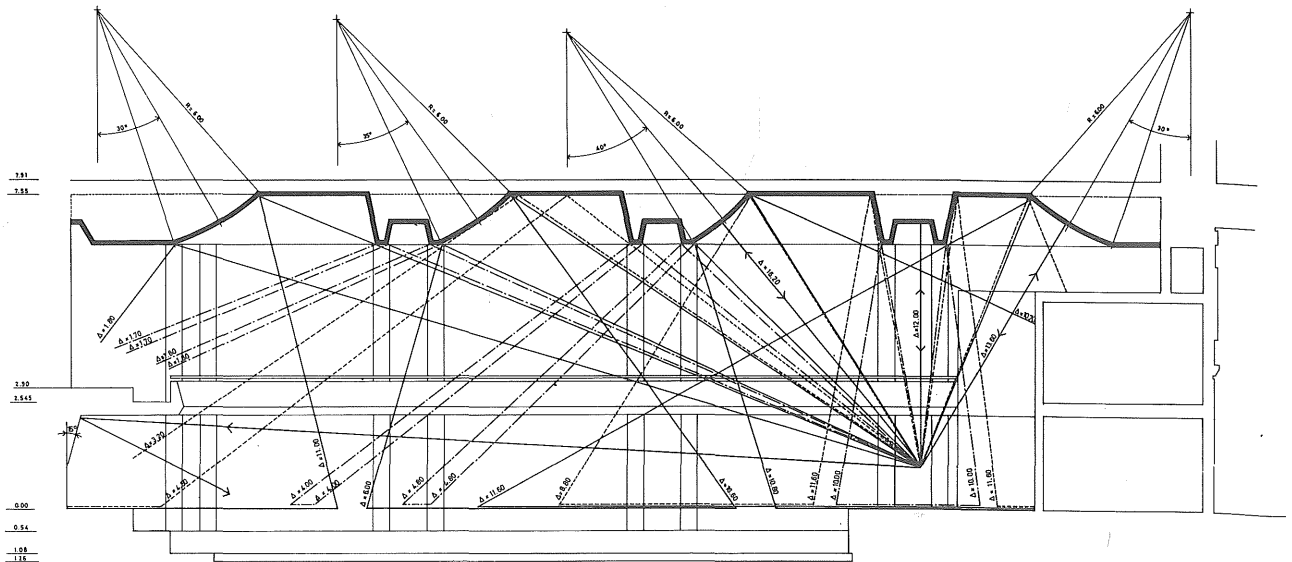
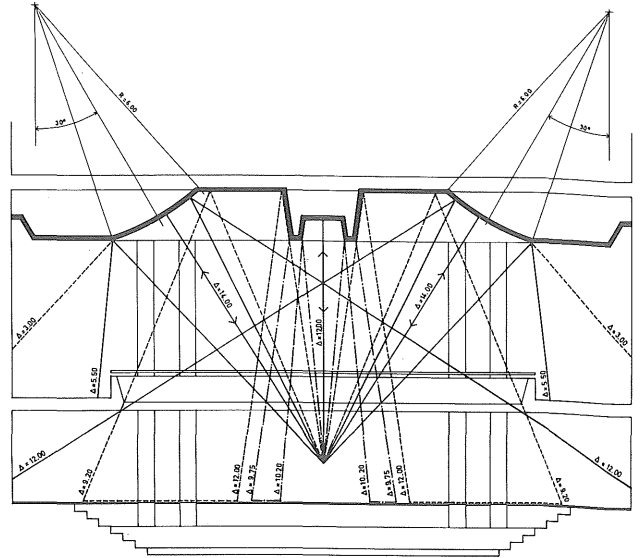
SALA DE ACTOS JUAN DE VILLANUEVA
Museo del Prado, Madrid
1981-1983

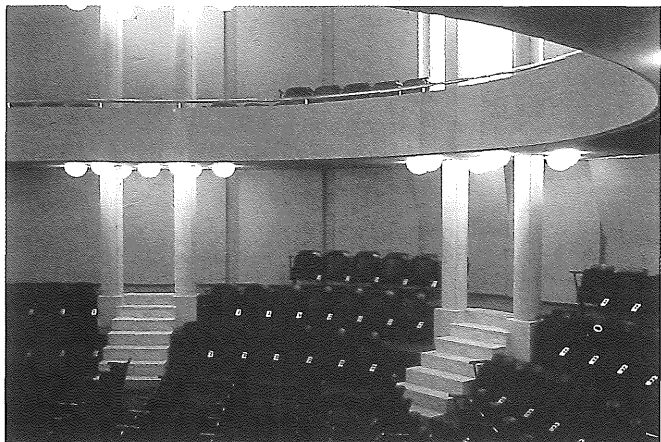












Tras la experiencia granadina del «Centro Manuel de Falla», García de Paredes parecía predestinado a acometer la obra quizá más comprometida de su carrera. Nadie como él estaba cualificado para hacerse responsable de la construcción de un Auditorio Nacional en la capital de España. A casi diez años de la presentación del proyecto, seguimos pensando que la elección de entonces fue acertada. De haber sido otra, quizá podría contar Madrid con un edificio más «representativo» o «monumental», pero difícilmente más adecuado.

La elección del solar no se hizo evidentemente desde una perspectiva grandilocuente, ni seguramente se tuvo demasiado en cuenta un futuro lejano. Se escogió un terreno bien situado, de capacidad suficiente, en el que la construcción de un edificio emblemático debería actuar como impulsor de una regeneración de la zona. Surgía así el proyecto en el polo opuesto del Teatro Real, al que sustituiría en su función musical, bien ajeno a una organización espacial más general de la que formase parte, siendo por el contrario un elemento original y que, sin condicionantes formales preexistentes, generaría ciudad sin querer aspirar a condicionarla formalmente.

Esta ambigüedad de partida constituía sin duda un dato base del proyecto. Otro era la geometría del solar, que sólo permitía «encajar» razonablemente el programa propuesto como se hizo, desarrollando a lo largo de la fachada a Príncipe de Vergara el eje compositivo de las dos salas principales del conjunto, de modo que entre ellas quedase el volumen de servicios que atendiese a ambas.

Por esta razón, el Auditorio tenía tres fachadas y una trasera. Las que daban al Norte y Sur, las principales desde un punto de vista funcional, y la de Poniente, que si era tan solo cierre del gran bloque, sin embargo definía la fachada principal a la calle. Quedaba el edificio accesible desde dos plazas residuales y tangentes a Príncipe de Vergara, con

la que sólo limitaba por un lateral sin forma condicionada.

Antecedente ilustre de este problema, es el que resolvió Villanueva en el Prado. Y muy probablemente en esta solución apoyó la suya García de Paredes. Fachadas bien distintas al Norte y al Sur, larga galería de conexión entre bloques al Poniente. Desapareció, sin embargo el pórtico central que equilibraba el eje N-S y todos los matices volumétricos que hacen el Prado formalmente tan complejo. Optó José María por una propuesta radical en extremo, consecuente con su decisión de aislarse del entorno en todo lo posible, proponiendo una solución genérica ante una situación urbana tan devaluada. Rodeando los volúmenes interiores, formalmente definidos por estrictos condicionantes acústicos y visuales, mediante un cerramiento discreto y ordenado, dejando en su interior unos espacios de servicio y aislamiento, expresivamente neutros, su exterior quedaba libre de exigencias internas. Tampoco desde fuera se requería respuesta, ya que en principio nada podía considerarse preexistencia culturalmente válida. El arquitecto optó por una solución muy clara, diferenciando formalmente funciones y fachadas, unificando por texturas lo que globalmente se negaba. Las dificultades evidentes, surgidas al pretender conjugar la monumentalidad inevitable de un edificio de uso tan singular y emblemático sin recurrir a datos figurativos reconocibles de modo inmediato, con un deliberado intento de «democratizar» su significado sin emplear lenguajes ideológicamente vinculados al «moderno» llevaron a García de Paredes a concretar de modo intemporal una piel asumiendo el evidente riesgo de no reconocer en ella fácilmente su tiempo histórico, que por otro lado asume manierísticamente fragmentos de memoria. A la ya citada influencia villanovina, sólo en parte seguida, podrían añadirse la resonancia aaltina del volumen emergente, e incluso un eco albertiano en su fachada Norte.

Seguramente el paso de los años terminará aclarando en qué medida el arquitecto propuso una

estructura formal asimilable o por el contrario siguió un camino insuficientemente inteligible.

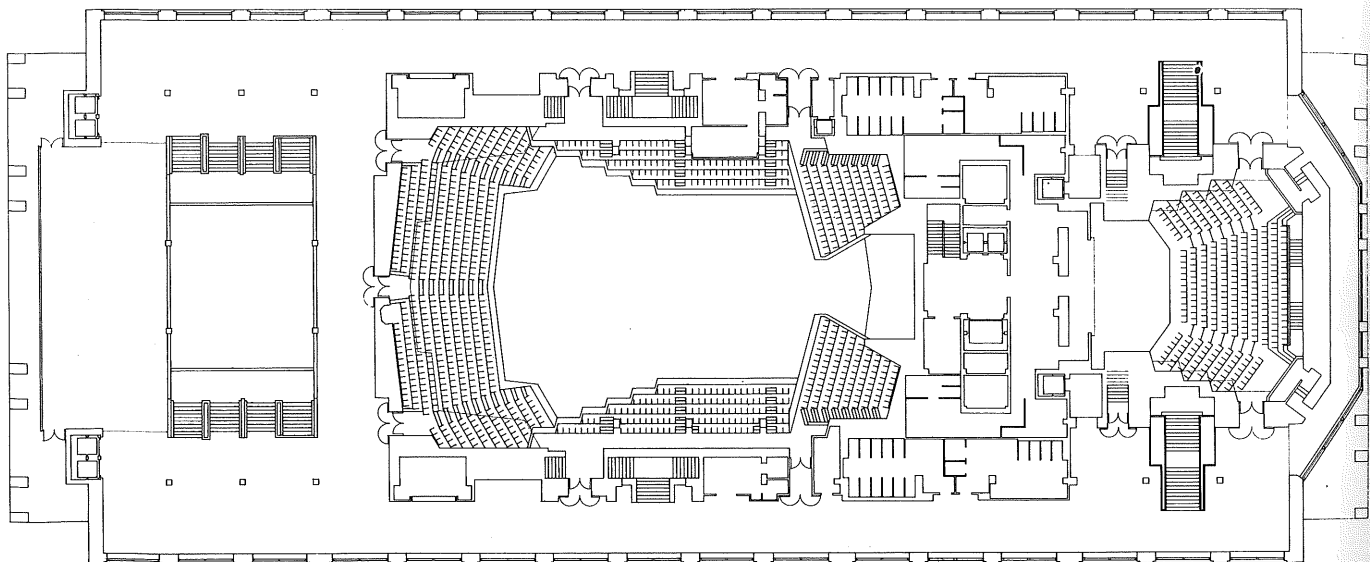
El interior, o mejor los distintos interiores del auditorio madrileño, reflejan de modo evidente la maestría alcanzada por García de Paredes. El «espacio bien arreglado» de las iglesias de Cuenca o Almenrales, se viste en las salas de conciertos de galas naturales para escuchar y ver. La medida se siente controlada. Tan solo alguna concesión al compro-

miso, algún dorado insuficientemente altivo, la ausencia de matices en los cambios cromáticos, o equívocos formales debidos probablemente a escalas superpuestas, en todo caso discutibles y con seguridad menores, podían empañar la percepción de un espacio de cualidades tan altas que casi ni se notan. En una cultura fabricada de estriencias, tanta quietud permite que se escuche el silencio.

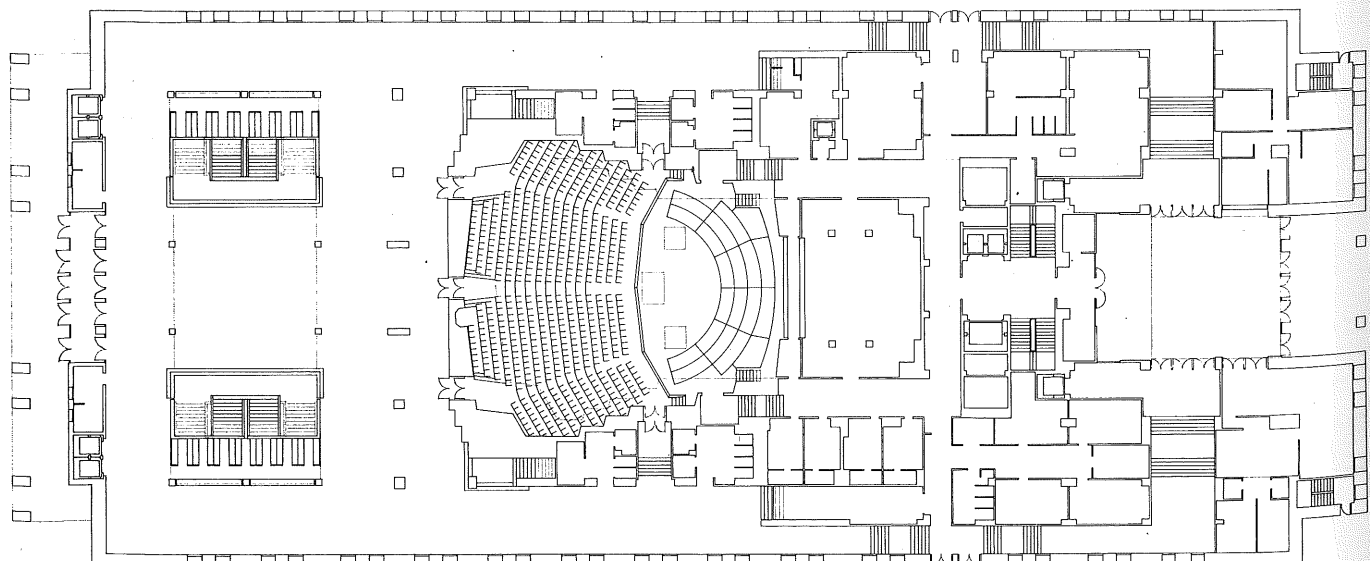
La arquitectura de García de Paredes

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA
Madrid
1982-1988



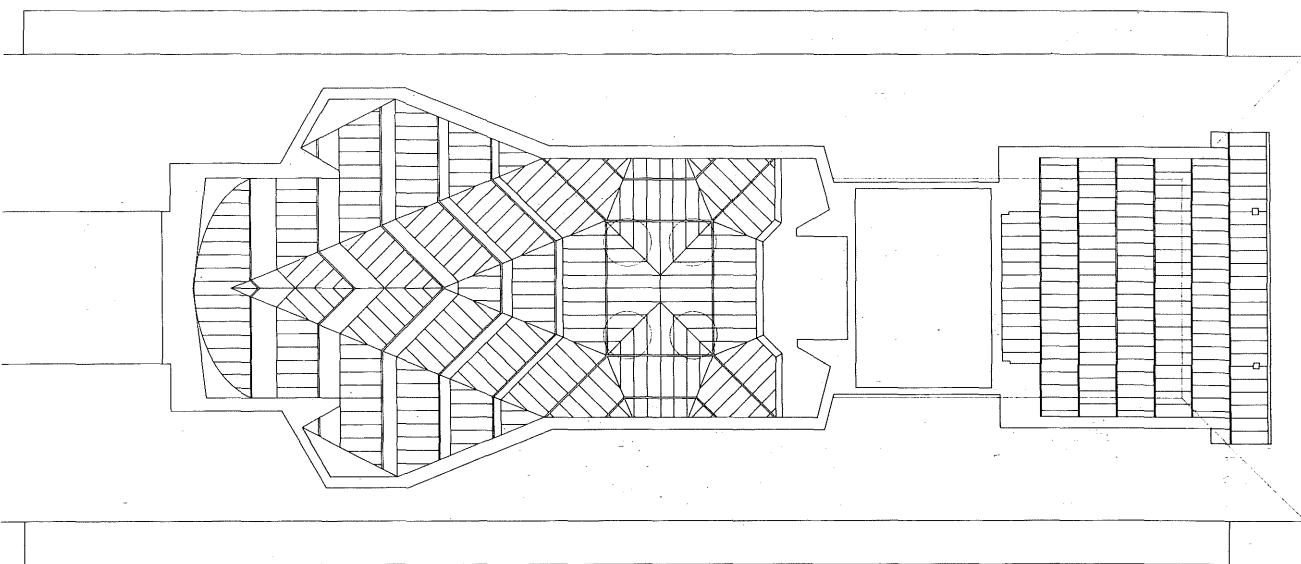


PLANTA COTA + 0,46



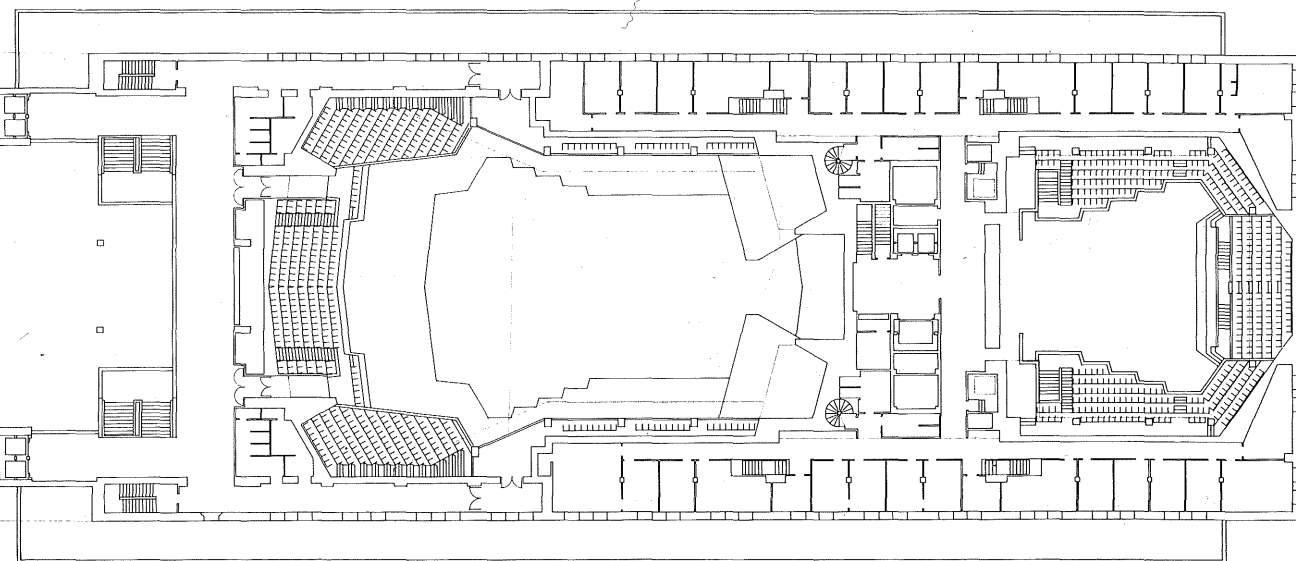
PLANTA COTA + 1,02



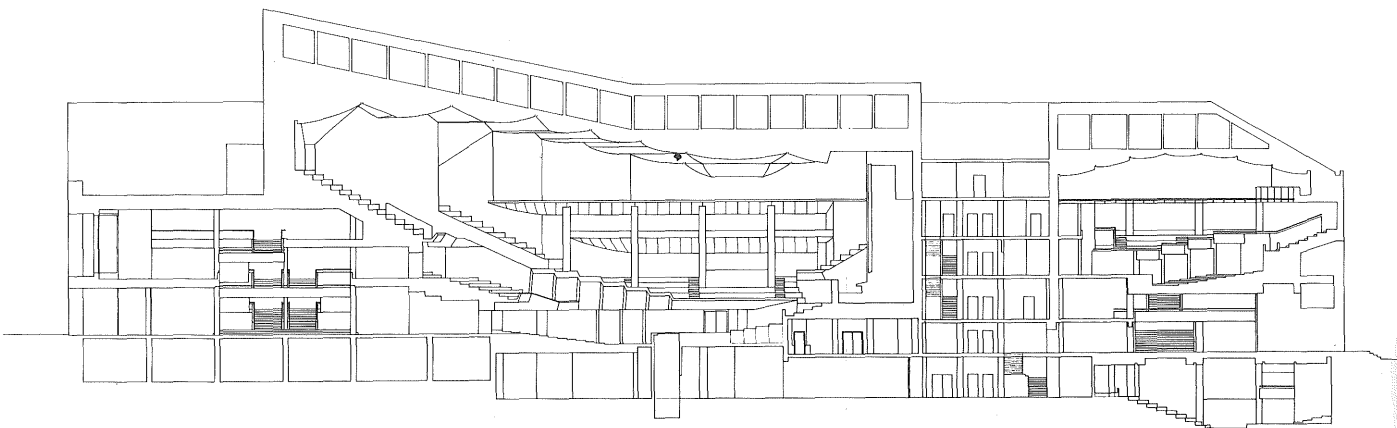


PLANTA DE TECHO 0 5

163

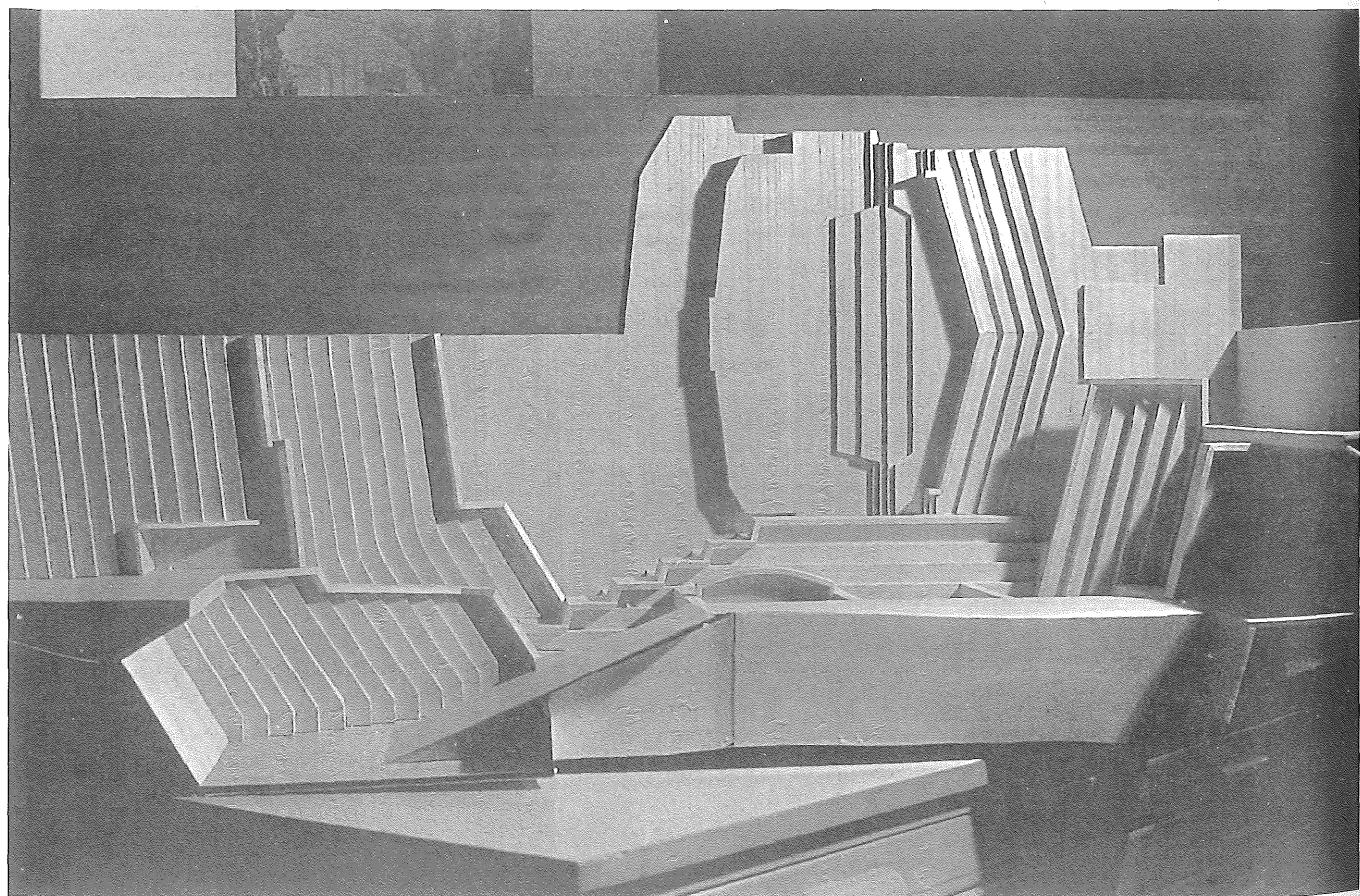


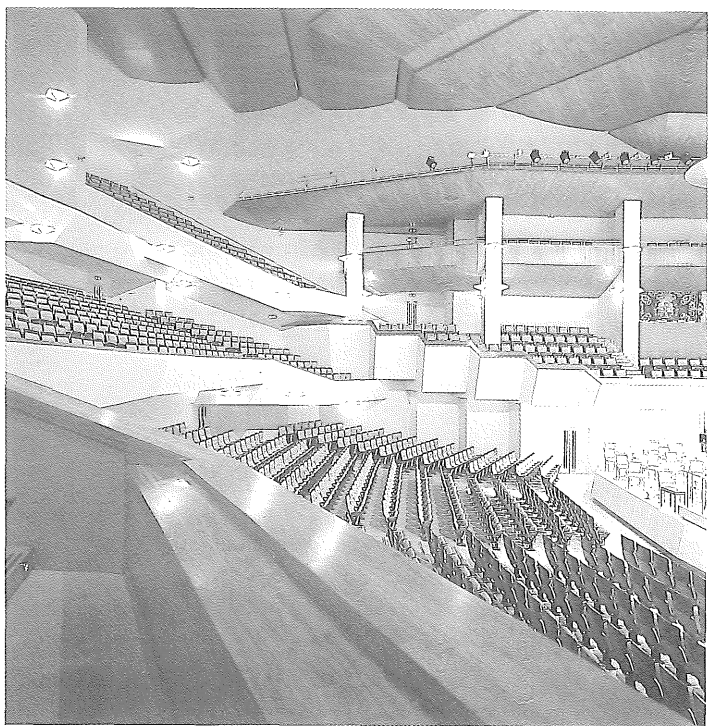
PLANTA COTA + 0.20 0 5



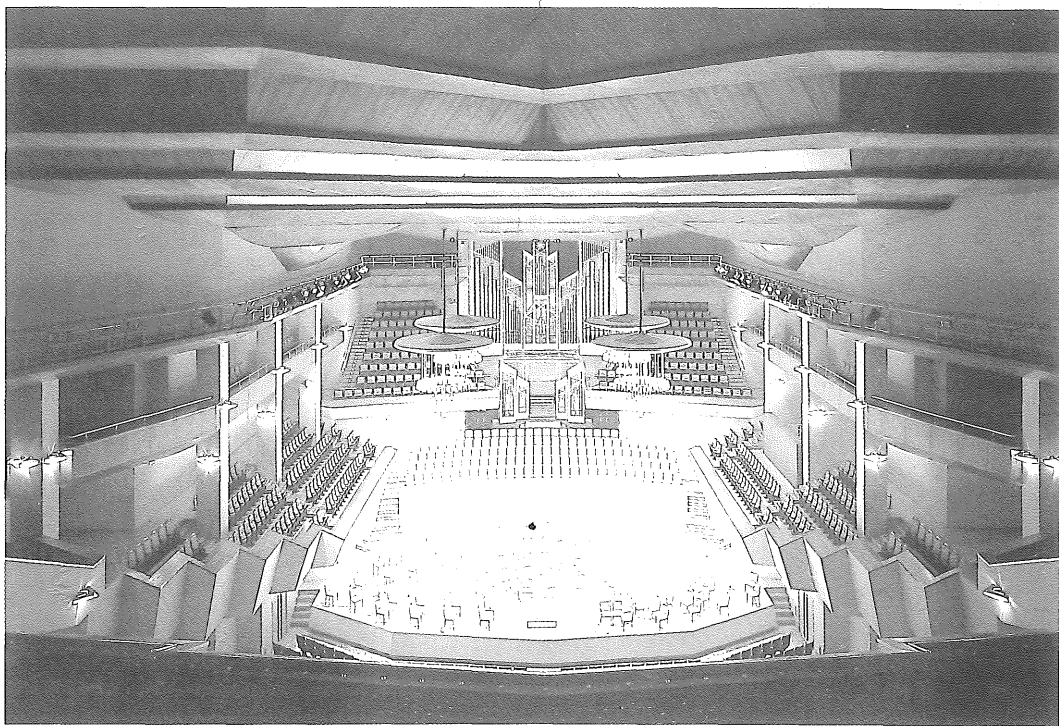
SECCON LONGITUDINAL 0 3

164





165





El Palau de Valencia

Valencia precisaba de un lugar en el nuevo Turia ajardinado para reconciliarse con la música, con tanta frecuencia maltratada en aras de la fiesta. Las amplias salas del Palau dieron la respuesta a una solicitud justamente querida por una sociedad tan educada al aire libre. Proyectado un año después que el Auditorio de Madrid, se terminó sin embargo un año antes. Se corresponden pues casi exactamente en el tiempo y consecuentemente, podría pensarse por ello en grandes semejanzas. Más allá de las salas de conciertos, más concretamente en su amplitud, poco sin embargo les acerca. El edificio de Valencia es un elemento aislado en el paisaje, del que ocupa una eminencia, pensado para ser visto desde lejos, valorado como objeto. La relación que establece en su entorno más próximo es fundamentalmente de carácter metafórico, simulando ser un invernadero en un jardín mediterráneo. Habrá que buscar virtudes y defec-

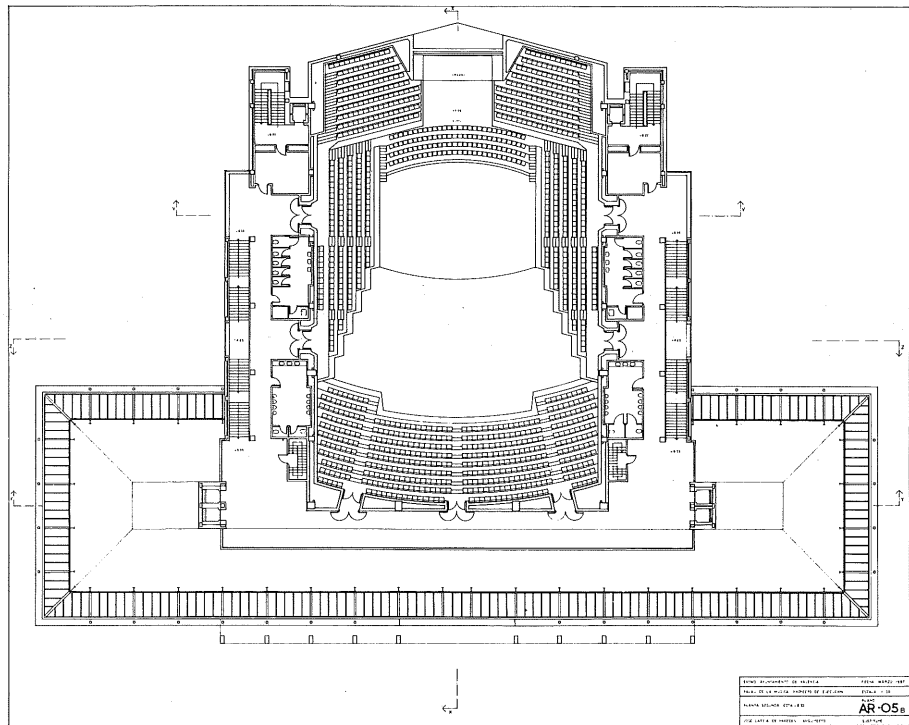
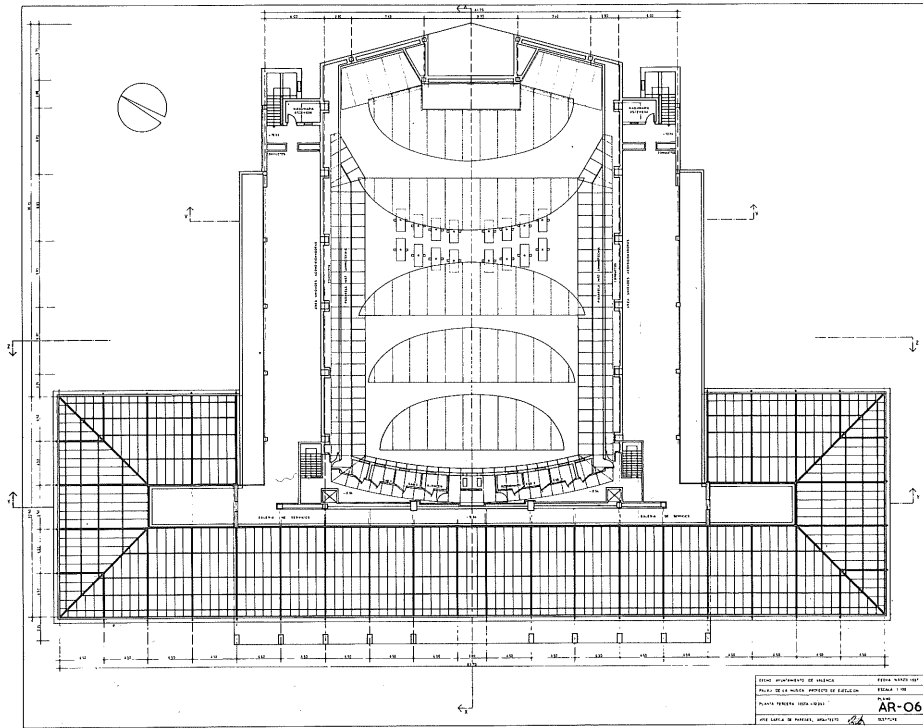
tos de su volumen preminente en la adopción de ese papel un tanto caprichoso, de «folie» prácticamente posmoderna, en el que el carácter de la imagen se identifica con el de un decorado equivocadamente incongruente. Contradicción y ambigüedad no dan siempre complejos resultados. En Valencia, lo aparentemente frágil contrasta, no sólo en geometría, con la dureza magnificada de un pórtico que no sostiene casi nada, que como pantalla virtual nos dice que tras él pretende existir un monumento. El magnífico efecto del contraste entre piedra y cristal, estufa y pórtico, puede considerarse como perteneciente a un mundo ajeno, como una concesión intermediaria entre culturas. Con el Auditorio de Madrid comparte la decisión de formalizar al margen de preexistencias, también la imprecisión del sistema formal de una envoltura que en este caso transparenta la intención en el fondo cerrado. De igual modo tendremos que esperar que los jardines otorguen su valor verdadero a este objeto de difícil comprensión en el desierto.

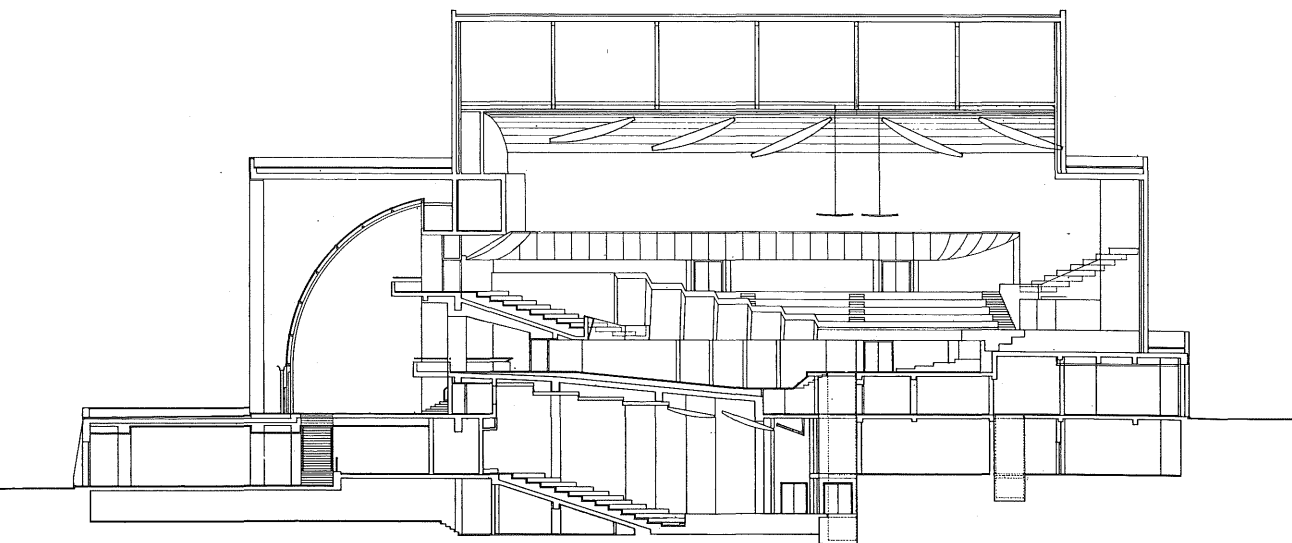
La arquitectura de García de Paredes

PALAU DE LA MÚSICA, CENTRO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES

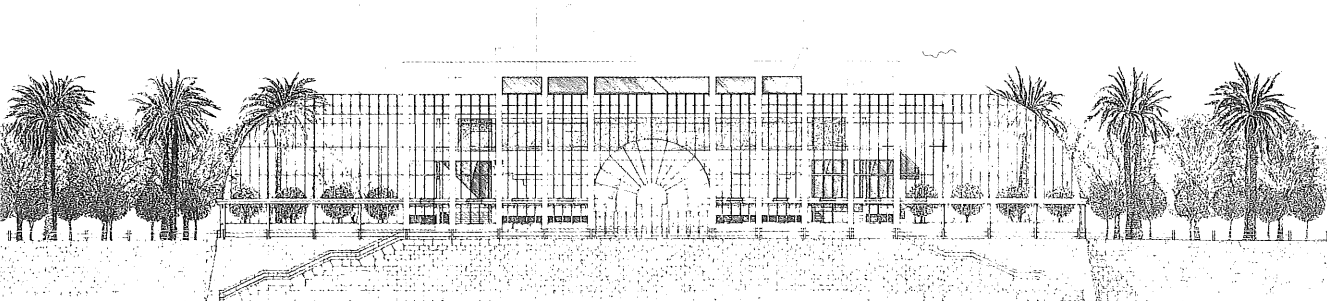
Valencia
1984-1987

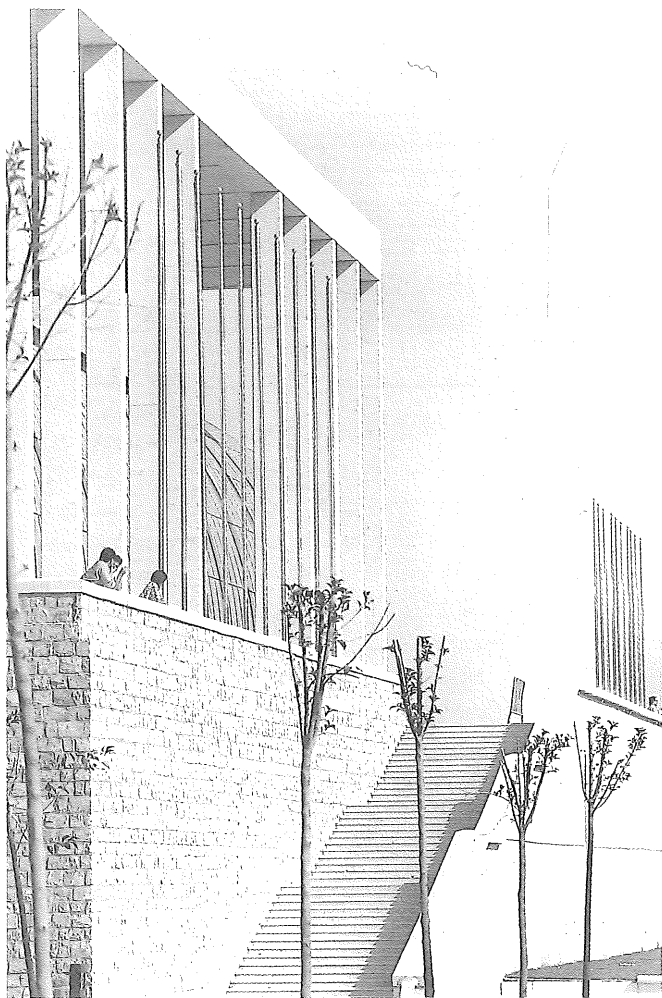






SECTION LONGITUDINAL 0 5





Los últimos proyectos singulares

Para Cuenca proyectó en el año 1984, en colaboración con Ignacio García Pedrosa, el teatro que ahora se construye en la Hoz del Huécar, frente a las Casas Colgadas. El volumen propuesto viene a darle a la naturaleza lo que con anterioridad le fue quitado. Ocupa el vacío dejado por la excavación de una cantera de modo que la fachada del nuevo edificio, mirando hacia la ciudad que cuelga sobre la Hoz desde la orilla opuesta, se convertirá en remate artificial integrado en una enorme masa de piedra. En este proyecto, los volúmenes se adaptan al hueco disponible, del que emergen tras las piezas de acceso. El edificio viene precedido por un paseo sobre el río, que actúa a la vez de plaza de acogida. A ella da el elemento, volumétricamente intermedio, del vestíbulo alargado que distribuye también circulaciones. La sala principal, de 900 plazas, ocupa el eje perpendicular al río, mientras que girada, una sala menor de 250, aparece en un extremo.

La complejidad funcional del Teatro de Cuenca, que servirá además como Sala de Conciertos, de Opera de Cámara, de Ballet y de Congresos, se acusa en una planta que va ensanchándose desde el volumen del piso del escenario de la Sala principal (14,40 m de ancho), cambiando el eje, hasta la fachada de la planta baja (unos 95 m). Queda así como cuña incrustada en el monte del que, desde la ciudad en lo alto, se diferencia por sus cubiertas de cerámica.

El auditorio y Centro de Congresos de 1987 que también se está construyendo actualmente en Murcia, recoge y sintetiza en buena parte las experiencias de Cuenca y de Valencia. Del teatro castellano la articulación que el cuerpo basamental extenso procura entre los enormes volúmenes de los fosos y de las salas del Auditorio y los jardines exteriores frente al Segura. Del Palau, la transparencia de los espacios públicos intermedios entre el exterior y los cuerpos opacos de las salas. En este caso sin embargo el volumen global es menos fragmentario, logrando un sentido unitario más potente, ar-

ticulado gracias a la subdivisión en pequeñas piezas que escalonadamente ascienden hacia el eje de la proa dominante. Hay en este edificio un inequívoco aire de renovación formal, que va imponiéndose desde fuera hacia dentro llegando a equilibrar la tendencia que en obras anteriores era a la inversa.

Una sensación equivalente se presenta ante la propuesta del concurso de las Consejerías de Mérida. Una arquitectura conceptualmente clara traducida en formas brillantemente sugeridas, que sin embargo resultan en exceso deudoras de las ideologías. El medido eclecticismo con que García de Paredes se fue apropiando de los mensajes ajenos, interiorizándoles en el suyo con cautela, en una trama poética compleja y apenas perceptible, aparece aquí visible de modo demasiado evidente. La atracción superficial de la propuesta cacereña deja de lado la sutil conmoción derivada del ejercicio de la paciencia.

El proyecto presentado en 1986 al Concurso de Sevilla para el Palacio de Cultura en la Maestranza, supuso un intento por dejar en su ciudad un instrumento cultural eficaz producido en este caso desde una mayor serenidad. De nuevo, la presencia del pasado facilita la vena más discreta del arquitecto sevillano. Como en Mérida, la fachada sobre el río condiciona la respuesta; sin embargo el modo de pronunciarse es bien distinto. Como en Murcia, el volumen de la sala domina la composición, pero al contrario, en este caso se modera su importancia. De haberse construido, serviría como pieza de contraste en un proceso de clarificación.

A finales de 1987, García de Paredes firma un nuevo proyecto, en colaboración con García Pedrosa, para un gran Teatro de la Opera en Sevilla, su ciudad natal. El hecho de no haberse construido nos impide de nuevo un juicio más definitivo. Pero en todo caso puede entenderse como una continuación del discurso iniciado en el Palau de Valencia, inaugurado en abril del mismo año, evidenciando un cambio en el modo de concepción del proyecto.

Sin embargo lo que aflora con claridad en las últimas propuestas tiene con seguridad su origen años antes. A mi entender es en torno al año 1984, cuando el arquitecto se vuelca en la construcción del Auditorio Nacional y se enfrenta simultáneamente a múltiples proyectos de gran envergadura, entre los que dominan las salas de conciertos, cuando comienza a preocuparse de una nueva manera, de una dimensión que hasta entonces había permanecido en su arquitectura poco menos que escondida. Me refiero a la escala urbana de los edificios emblemáticos que estaba construyendo. El auditorio de Madrid le enfrenta al carácter monumental de la fachada exenta, sin posibilidad de recurrir, como ya vimos, a ninguna preexistencia. Las dudas, los «arrepentimientos» que ya en la iglesia de Málaga aparecieron en las composiciones posibles de las fachadas sin alterar básicamente una imagen interna, en el caso de Madrid supusieron modificaciones sustanciales en la percepción del «monumento». En sus últimos proyectos puede seguirse el cambio al que me vengo refiriendo. Desgraciadamente, su prematura muerte nos impedirá verificar hasta qué punto la evolución hubiera resultado coherente. En todo caso se advierten en todos estos proyectos algunos aspectos significativos. Ya he aludido al problema del volumen exento, evitado casi sistemáticamente en lo posible, en su obra anterior. No sin dificultad, el arquitecto de la discreción que era García de Paredes, parece asumir en las arquitecturas referidas un protagonismo formal hasta entonces eludido. Con independencia de la calidad de las propuestas, algunas debidas a concursos y por ello sujetas a condicionantes externas, resulta a mi entender patente que

los últimos proyectos acentúan el carácter dual de las propuestas. Arquitectura emblemática voluntariamente monumentalizada, se distancia en sus fachadas del volumen interior construido desde una tensión precisa, para ceder a solicitudes formales exteriores, no siempre derivadas de la propia implicación urbana. En todo caso, los volúmenes propuestos parecen abrir un camino intermedio entre la mera manifestación de una lógica interna y una «necesaria» adecuación a su papel de prestigio en todos los sentidos. De este modo la diferenciación de las fachadas según su propia jerarquía inducen a lecturas ambiguas motivadas por «órdenes» distintos, en su conjunto insuficientemente articulados. Intentándolo quizá, los recursos empleados para unificar, «desbordan» su natural situación en las fachadas, sin llegar, en ciertos casos, a completar su perímetro. La importancia que, como consecuencia de la fuerte tensión dual, adquieren los espacios intermedios, lugares de la representación social por excelencia, está magnificada en el Palau de Valencia, pero también en Santander, Murcia y Sevilla. Se acusan en las plantas, que mantienen junto con estructuras cerradas muy medidas una relación con su fachada en base a espacios de hecho residuales y excesivos, consecuencia del mantener rígidamente formalizadas estructuras vacías. La indudable belleza planimétrica de algunos fragmentos de estas obras no pueden ocultar sin embargo una cierta dispersión de objetivos.

Sin embargo, seguiremos añorando aquel espíritu, concentrado en lo esencial a costa de tanto sacrificio, como el mejor legado del amigo.

Miguel Angel Baldellou

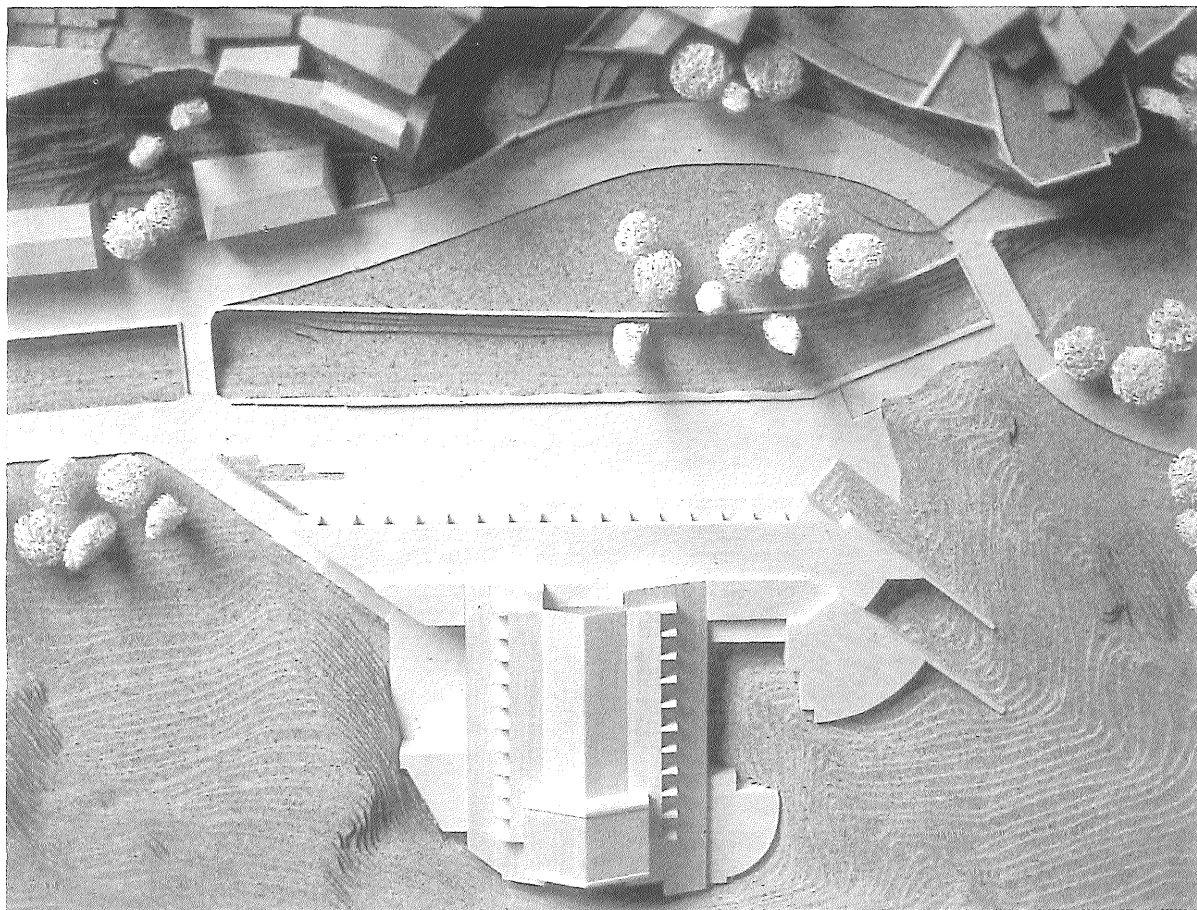
La arquitectura de García de Paredes

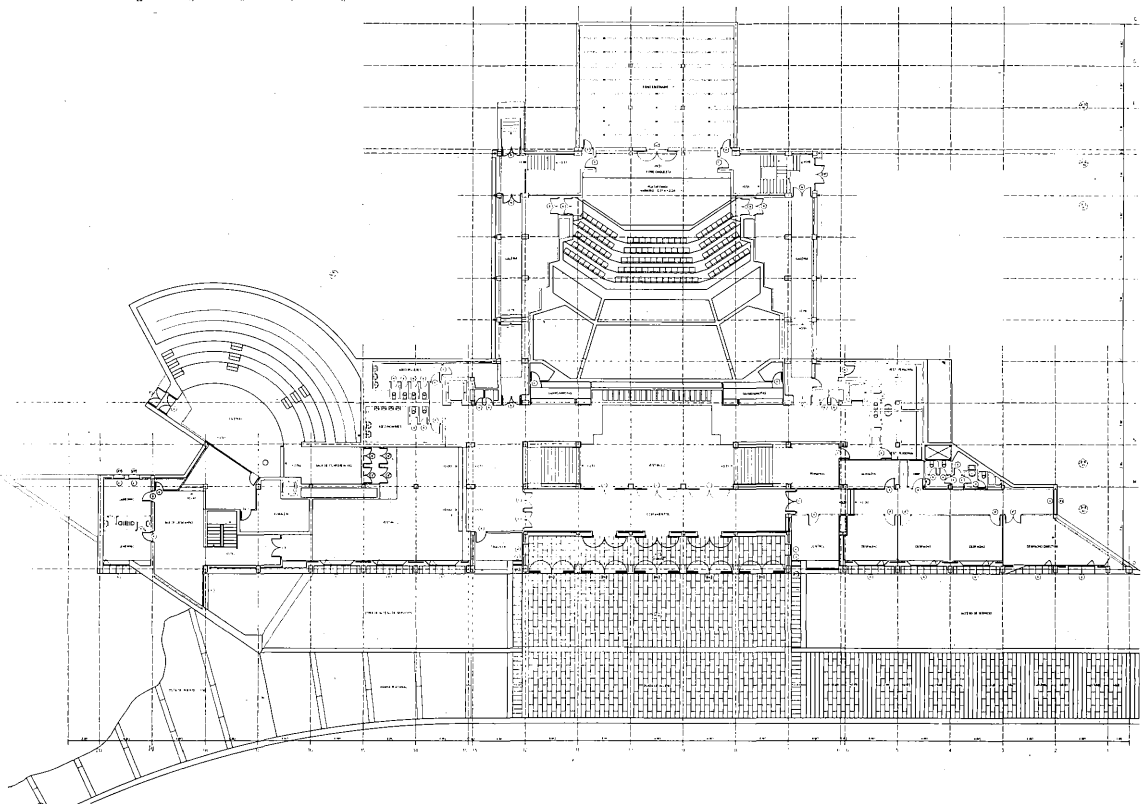
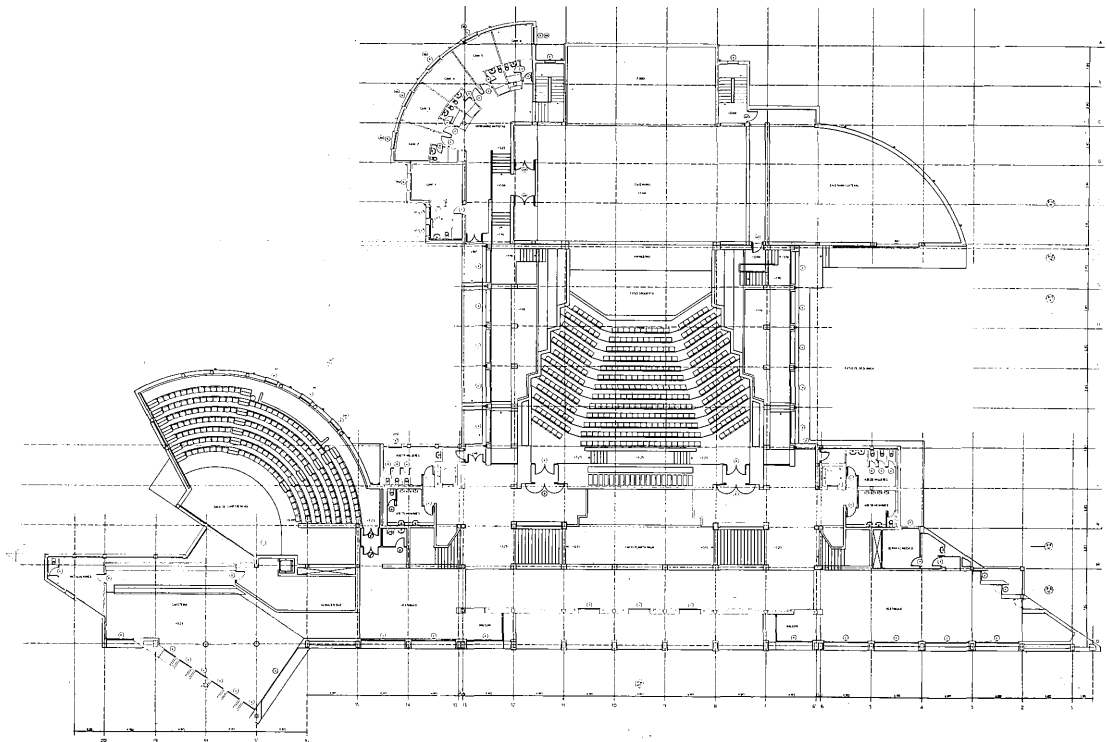
TEATRO EN HOZ DEL HUECAR

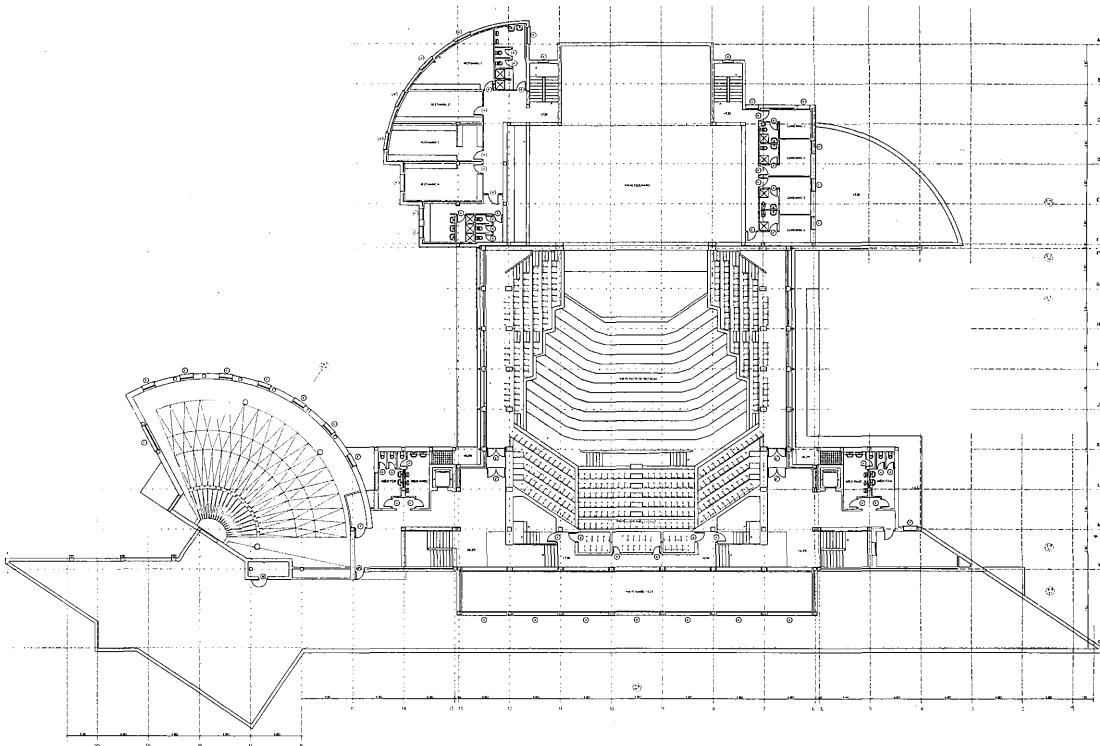
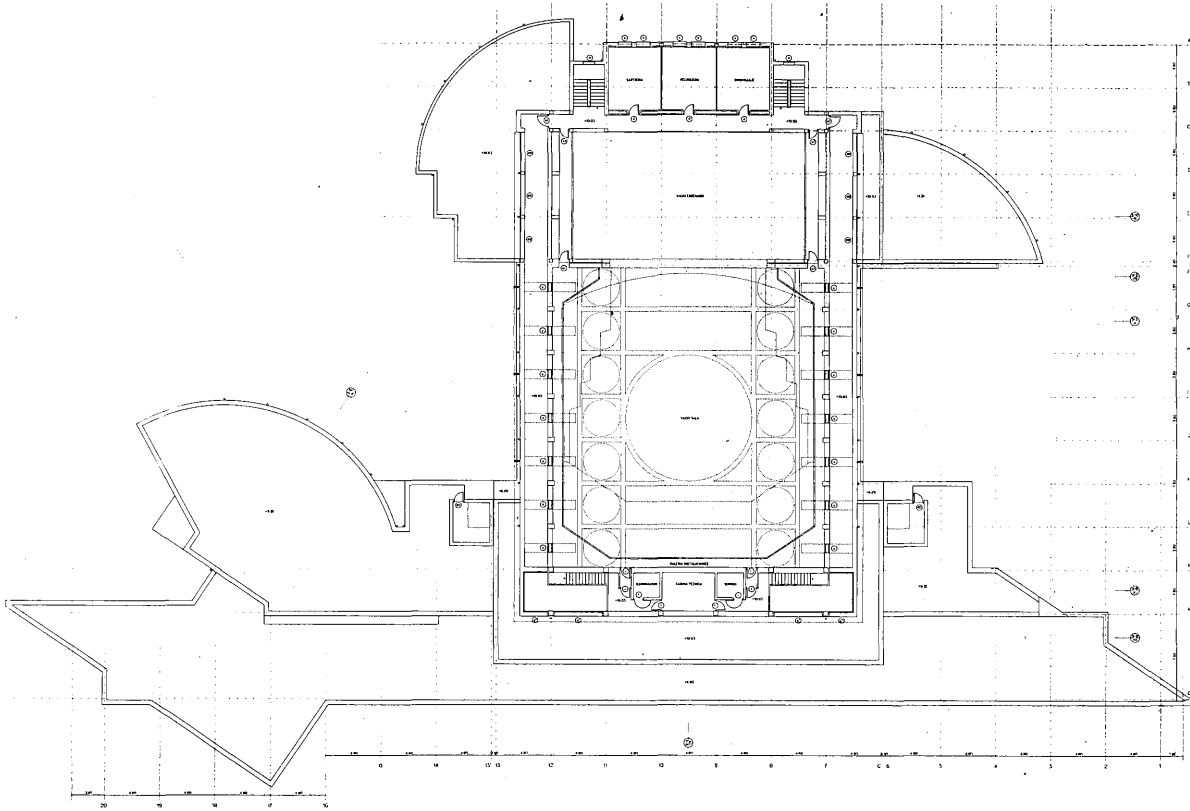
Cuenca

1984-1993

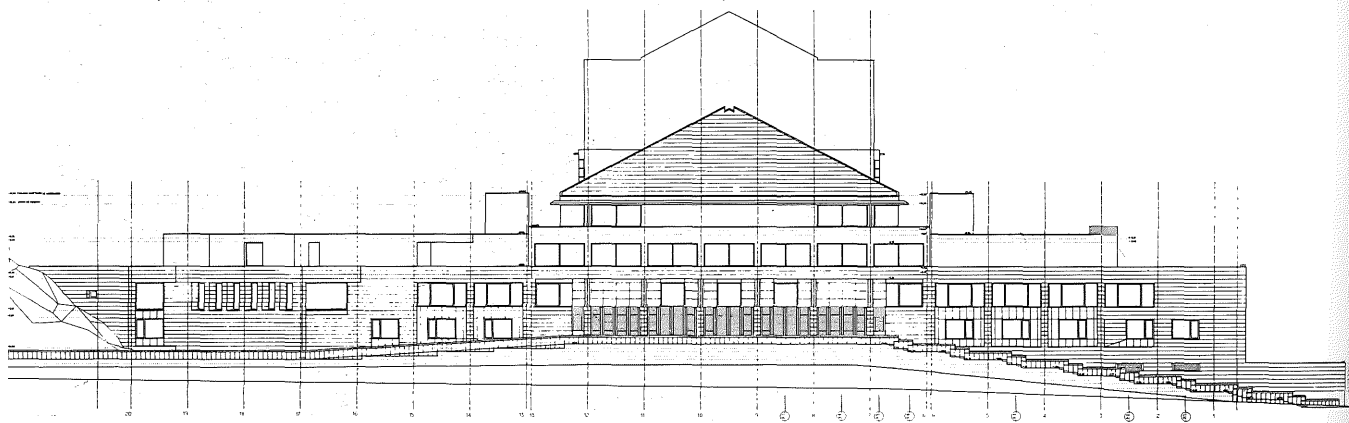
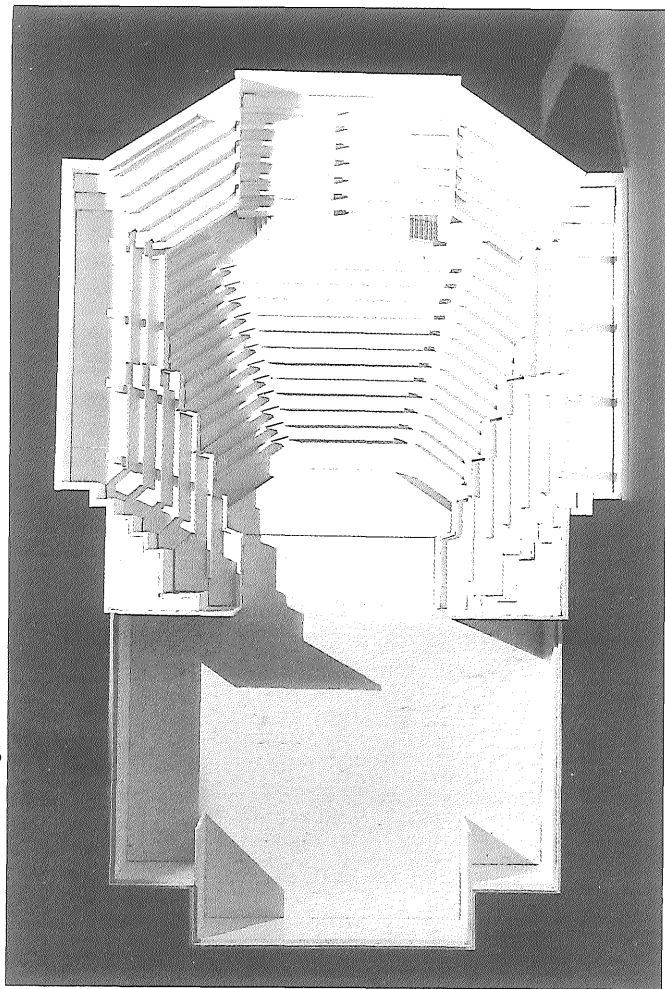
*En colaboración con
Ignacio García Pedrosa*







178



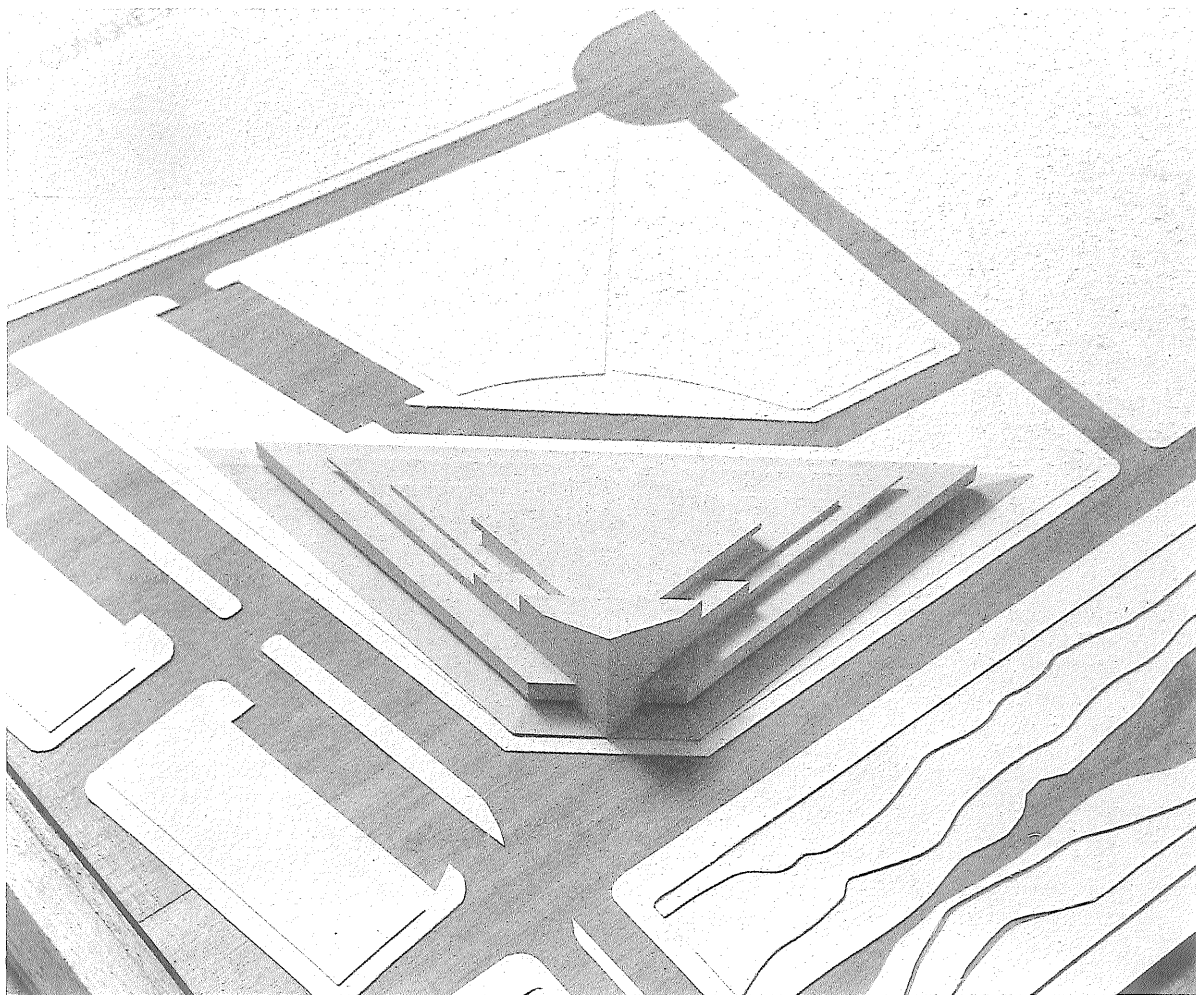
La arquitectura de García de Paredes

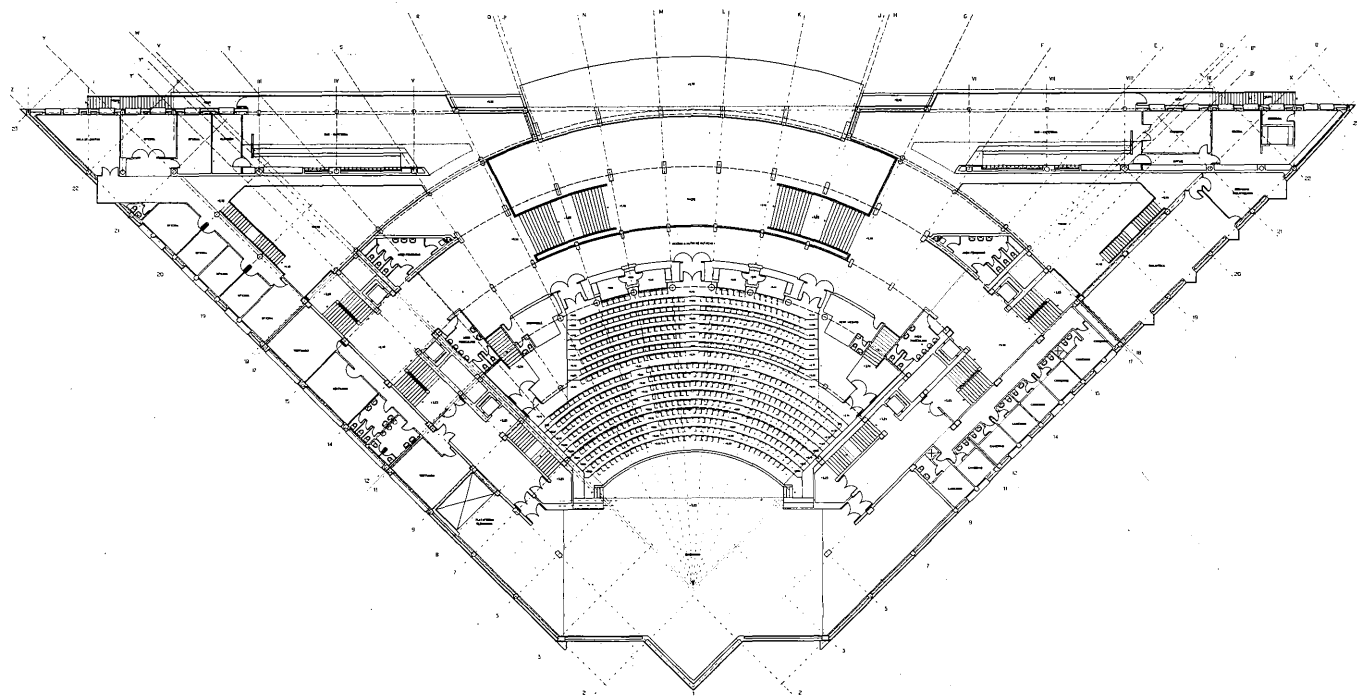
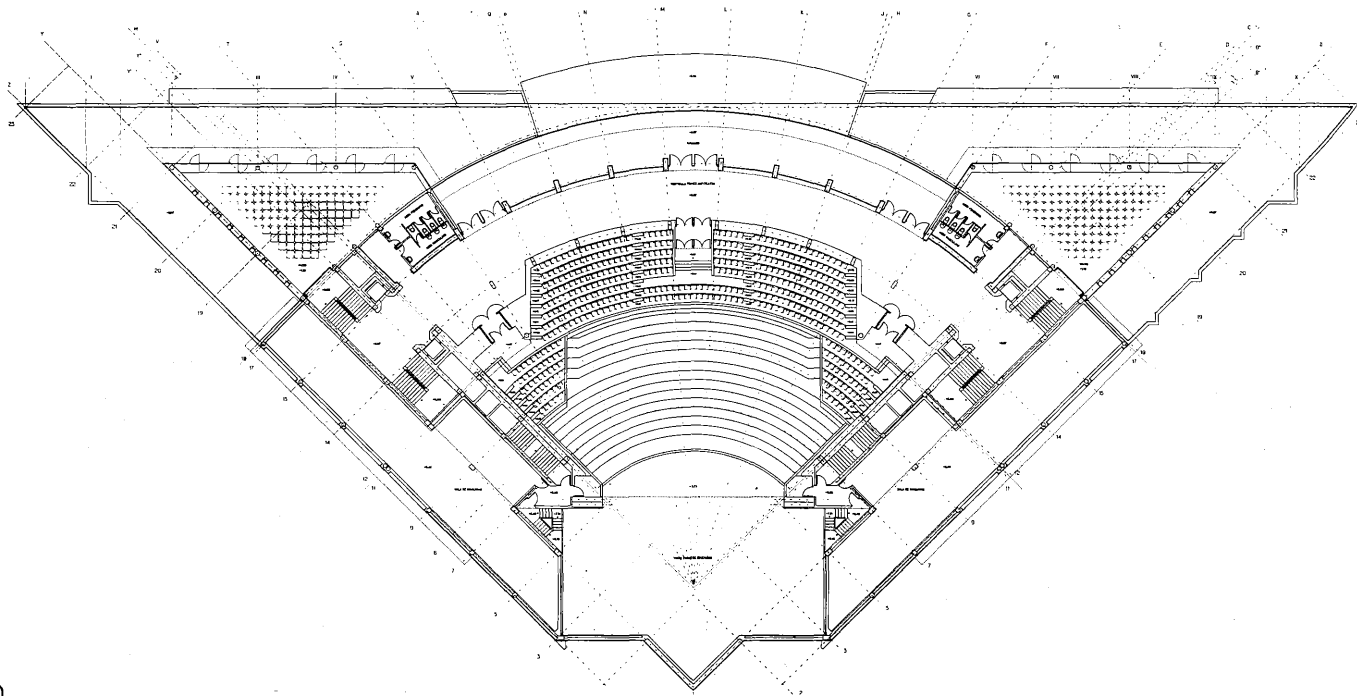
CENTRO DE CONGRESOS Y AUDITORIO

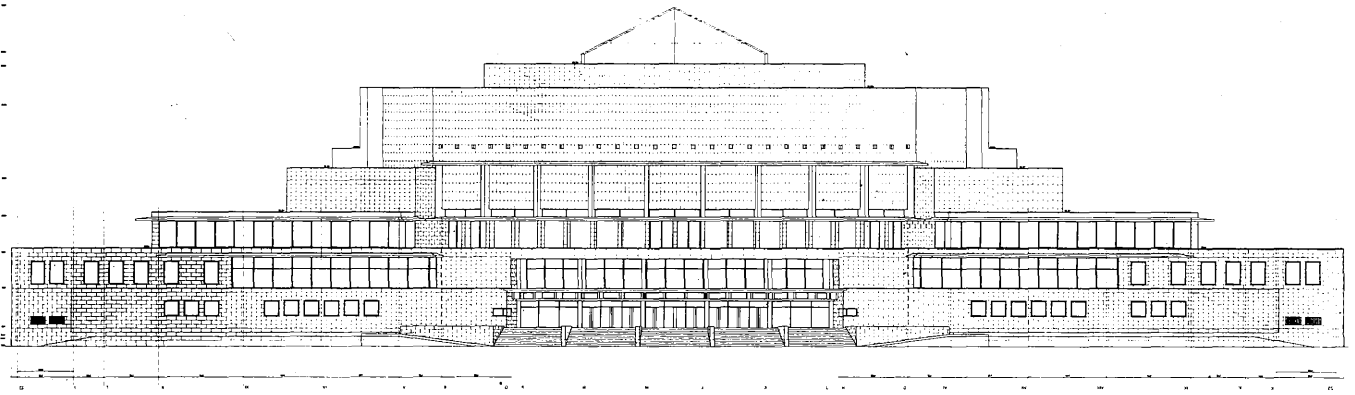
Murcia

1987-1993

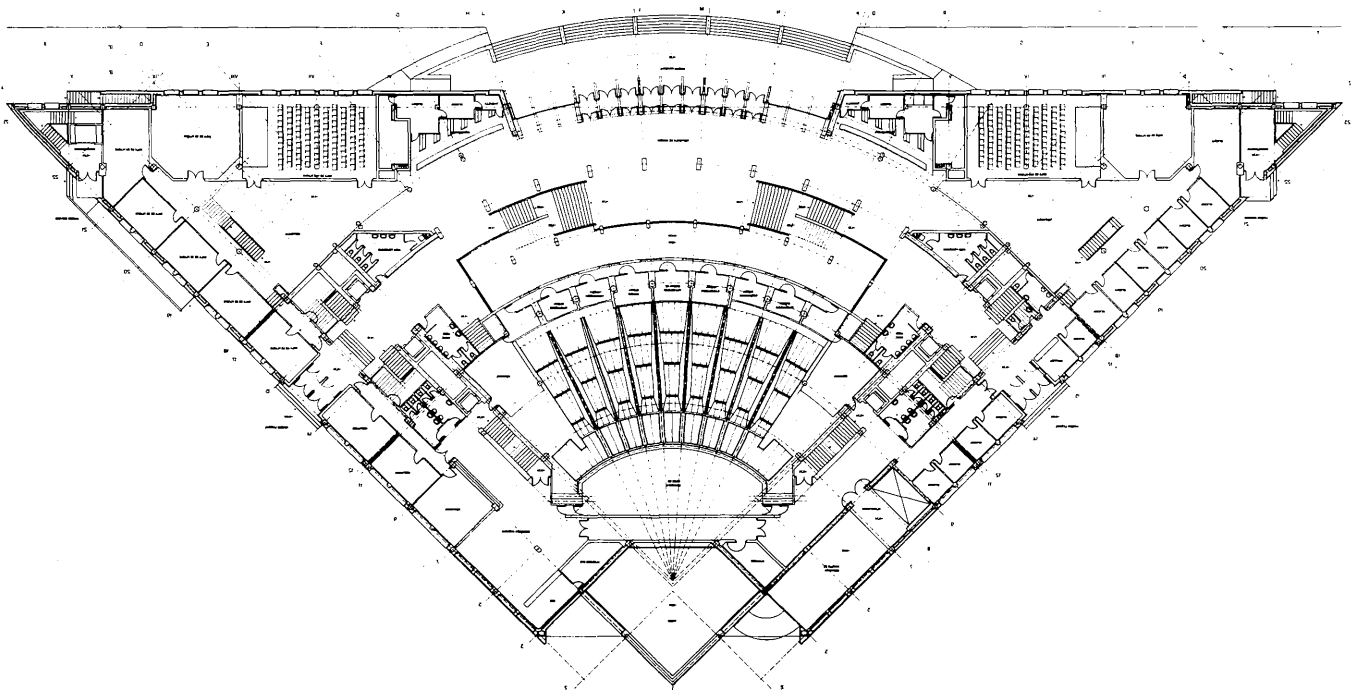
*En colaboración con
Ignacio García Pedrosa*







181



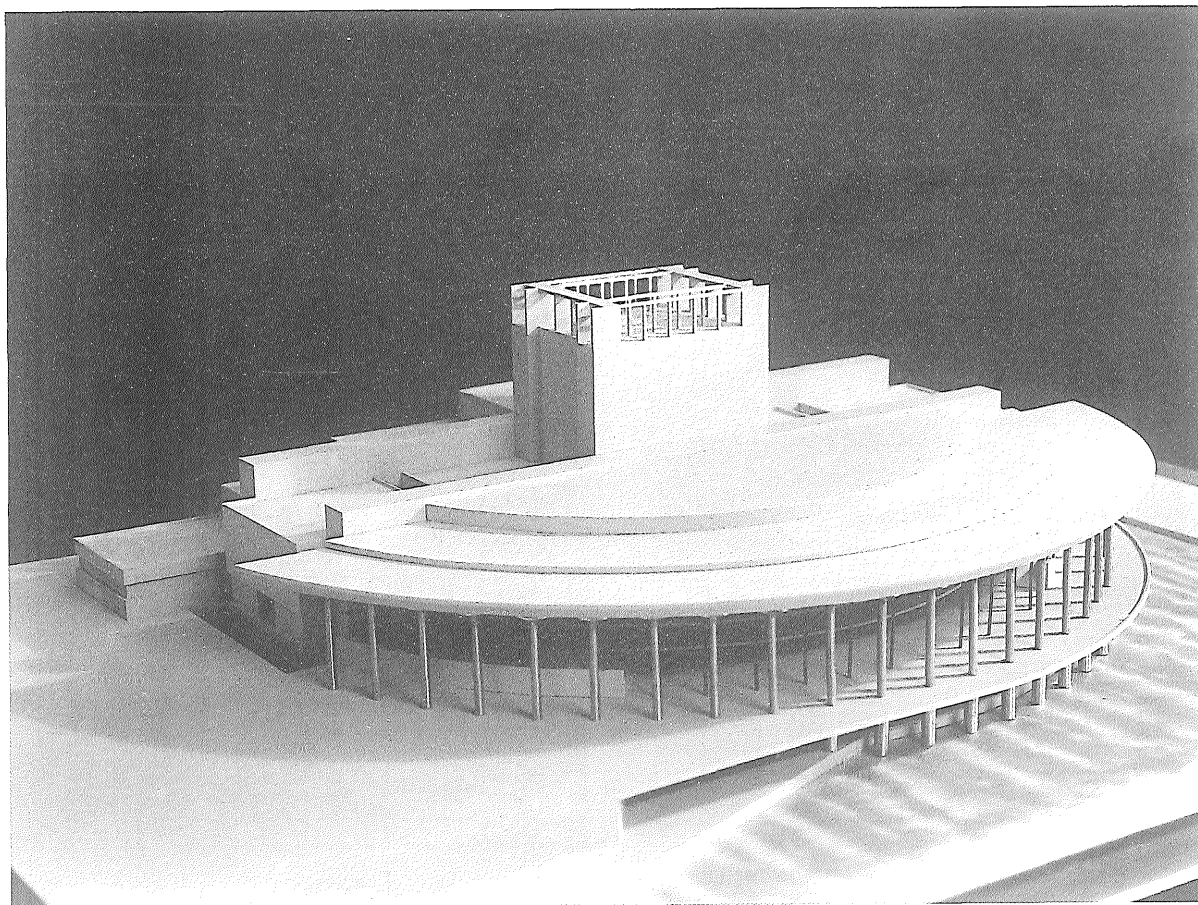
La arquitectura de García de Paredes

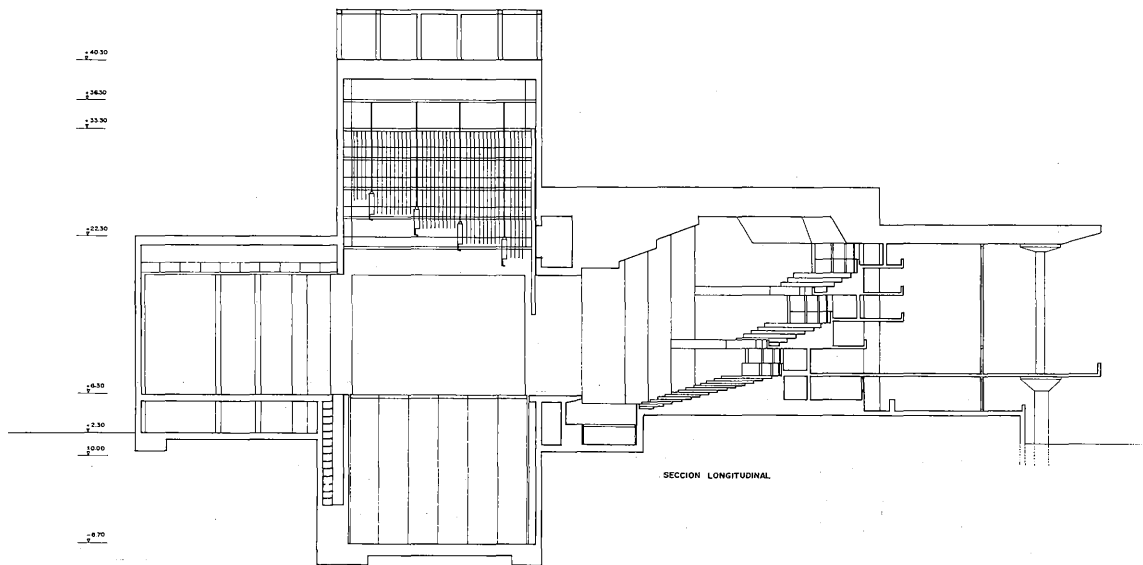
GRAN TEATRO DE LA OPERA

Sevilla

1987

*En colaboración con
Ignacio García Pedrosa*

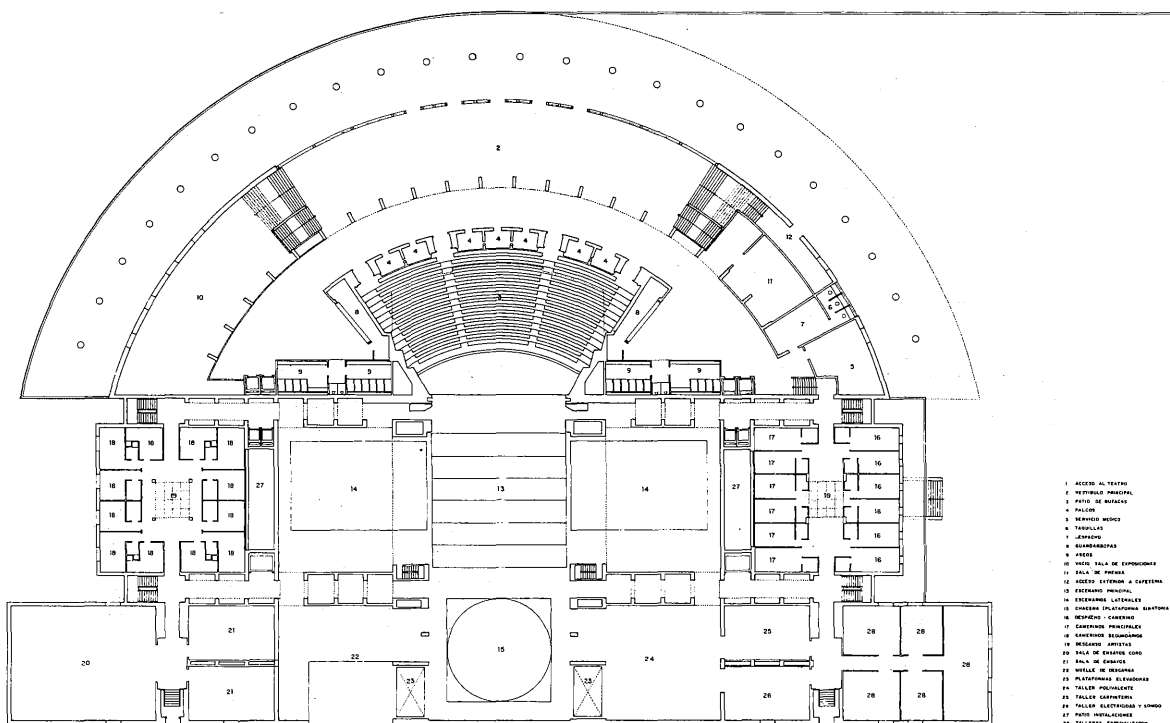




GRAN TEATRO DE LA OPERA

SEVILLA OCTUBRE 1987

JOSE G. DE PAREDES - IGNACIO G. PEDROSA

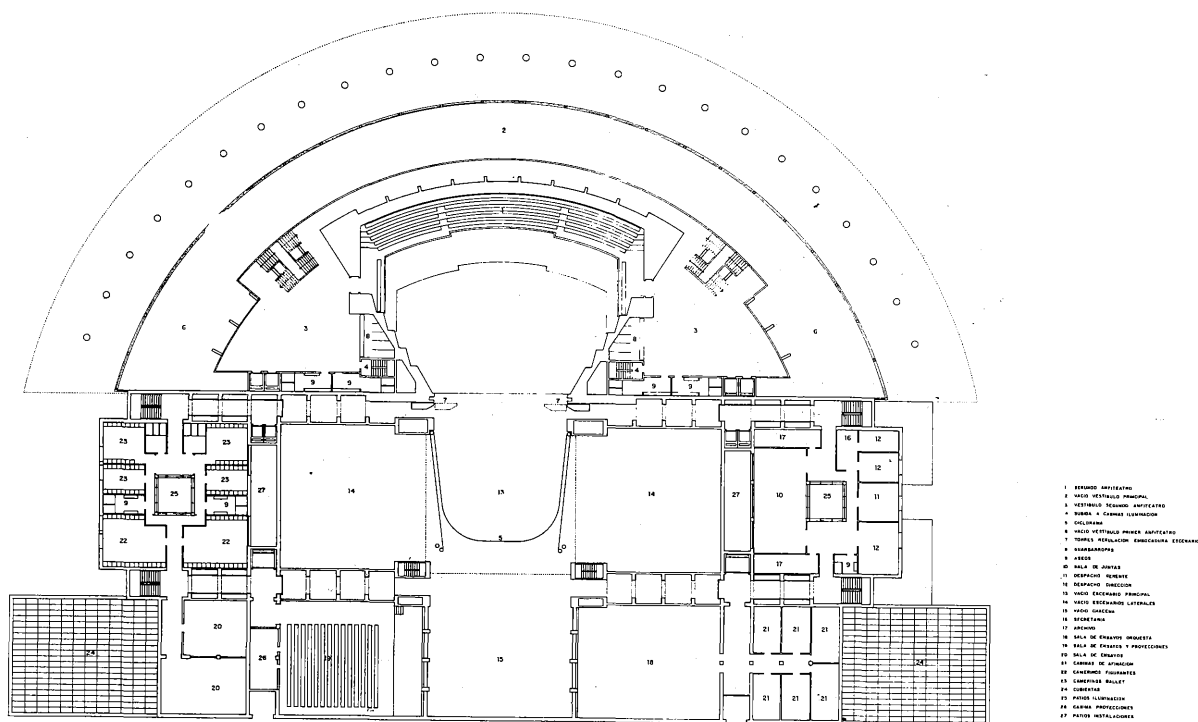


GRAN TEATRO DE LA OPERA

SEVILLA OCTUBRE 1987

JOSE G. DE PAREDES - IGNACIO G. PEDROSA

NIVEL DE ACCESO
1:200



GRAN TEATRO DE LA OPERA

SEVILLA OCTUBRE 1987

JOSE G. DE PAREDES - IGNACIO G. PEDROSA

NIVEL SEGUNDO
 1:200

La arquitectura de García de Paredes

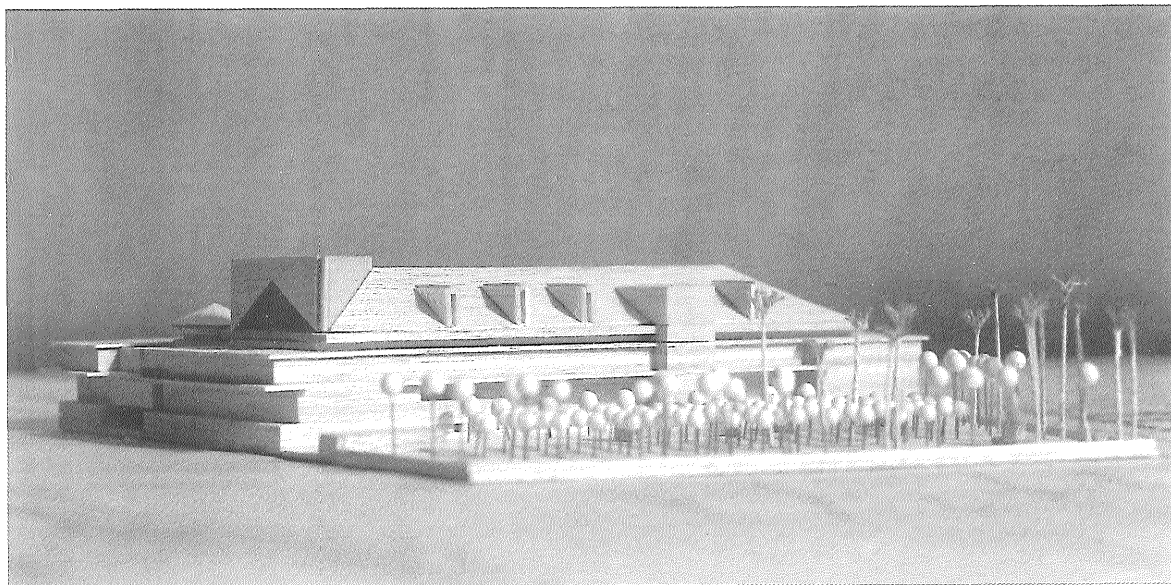
PALACIO DE CULTURA EN LA MAESTRANZA DE ARTILLERÍA

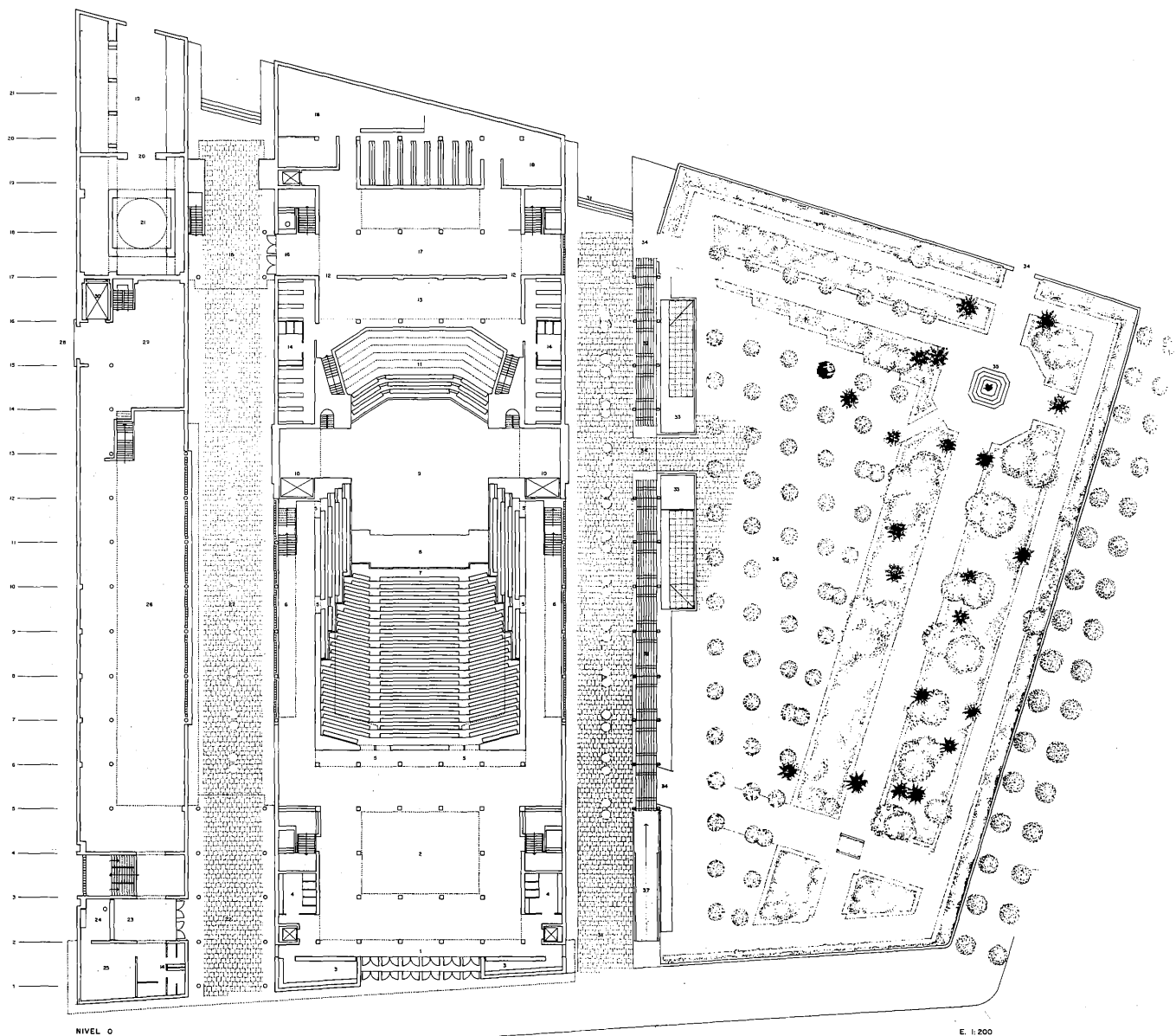
Sevilla

1986

*En colaboración con
Ignacio García Pedrosa*

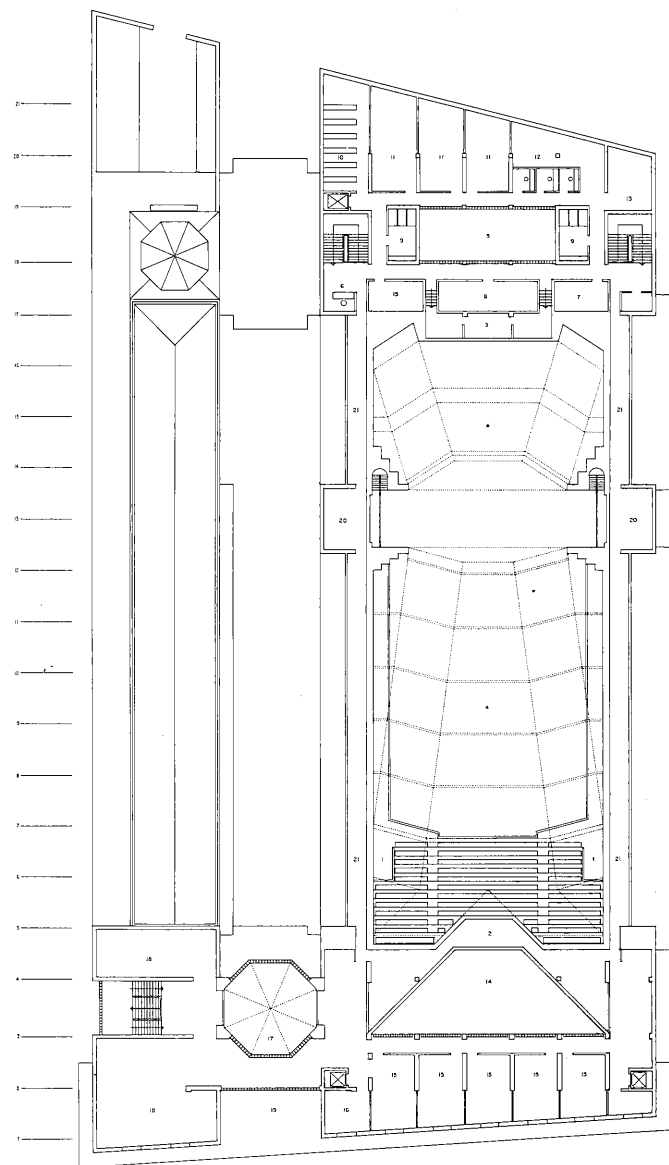
187





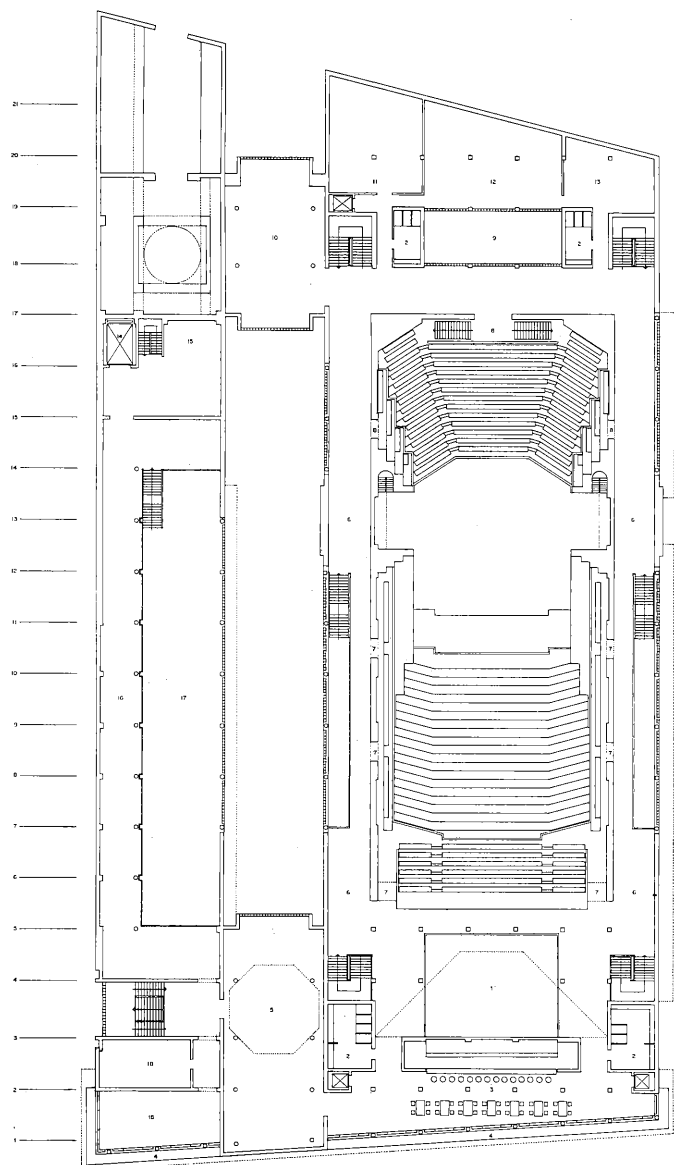
SEVILLA 1986

"FANTASIA BAETICA"



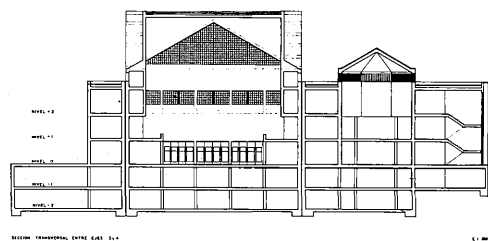
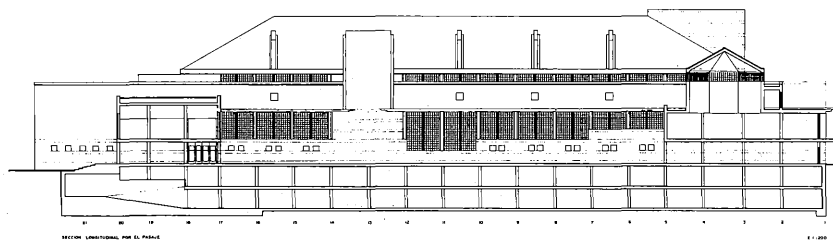
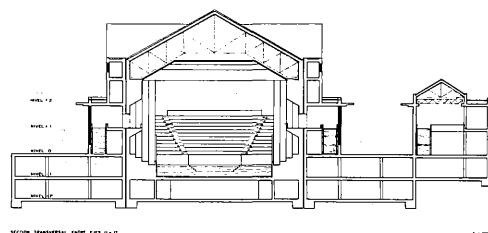
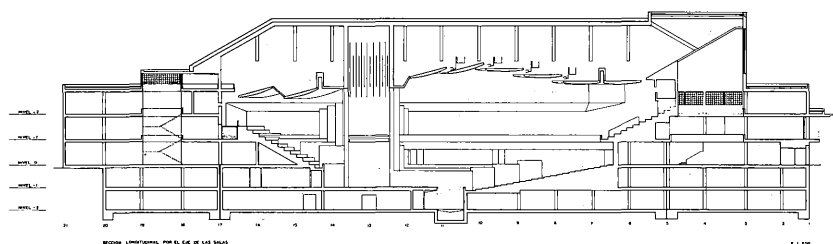
NIVEL 2

E 1:200

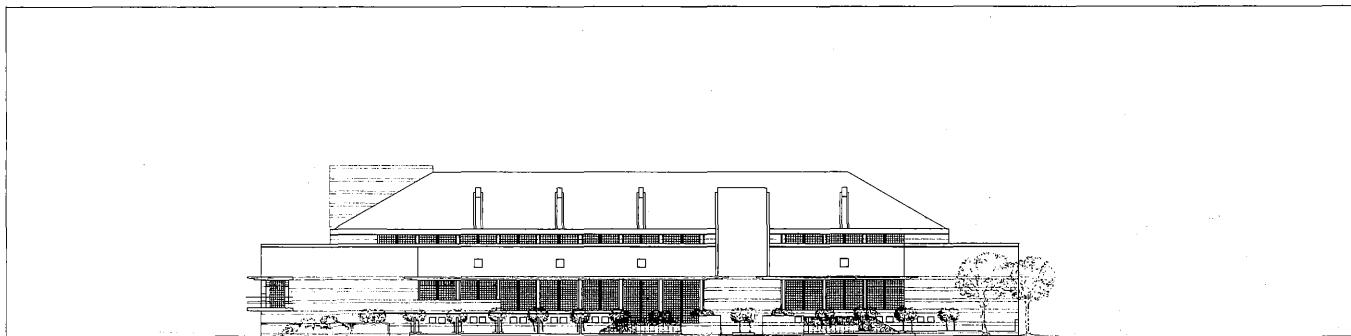


NIVEL 1

E 1:200



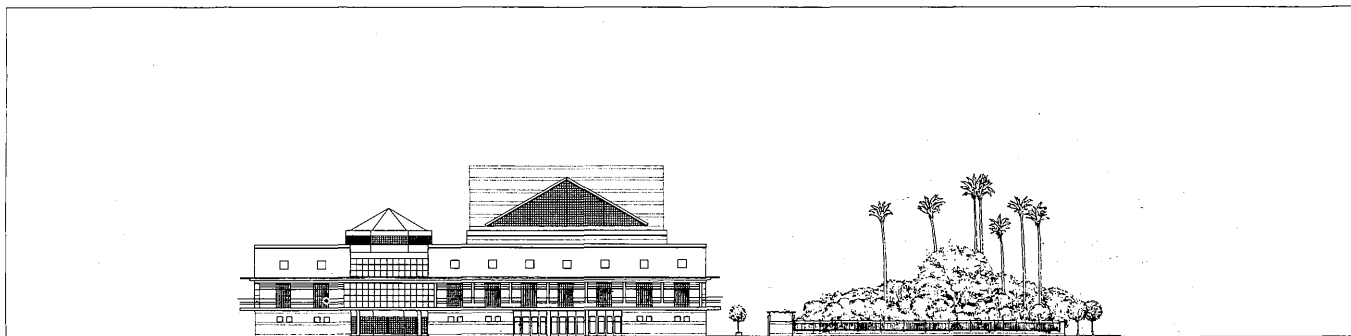
SEVILLA 1986
"FANTASIA BAETICA"



ALZADO AL JARDIN DE LA CARDADA

E 1:200

191



ALZADO AL PASO DE COLON

E 1:200

SEVILLA 1986

"FANTASIA BAETICA"

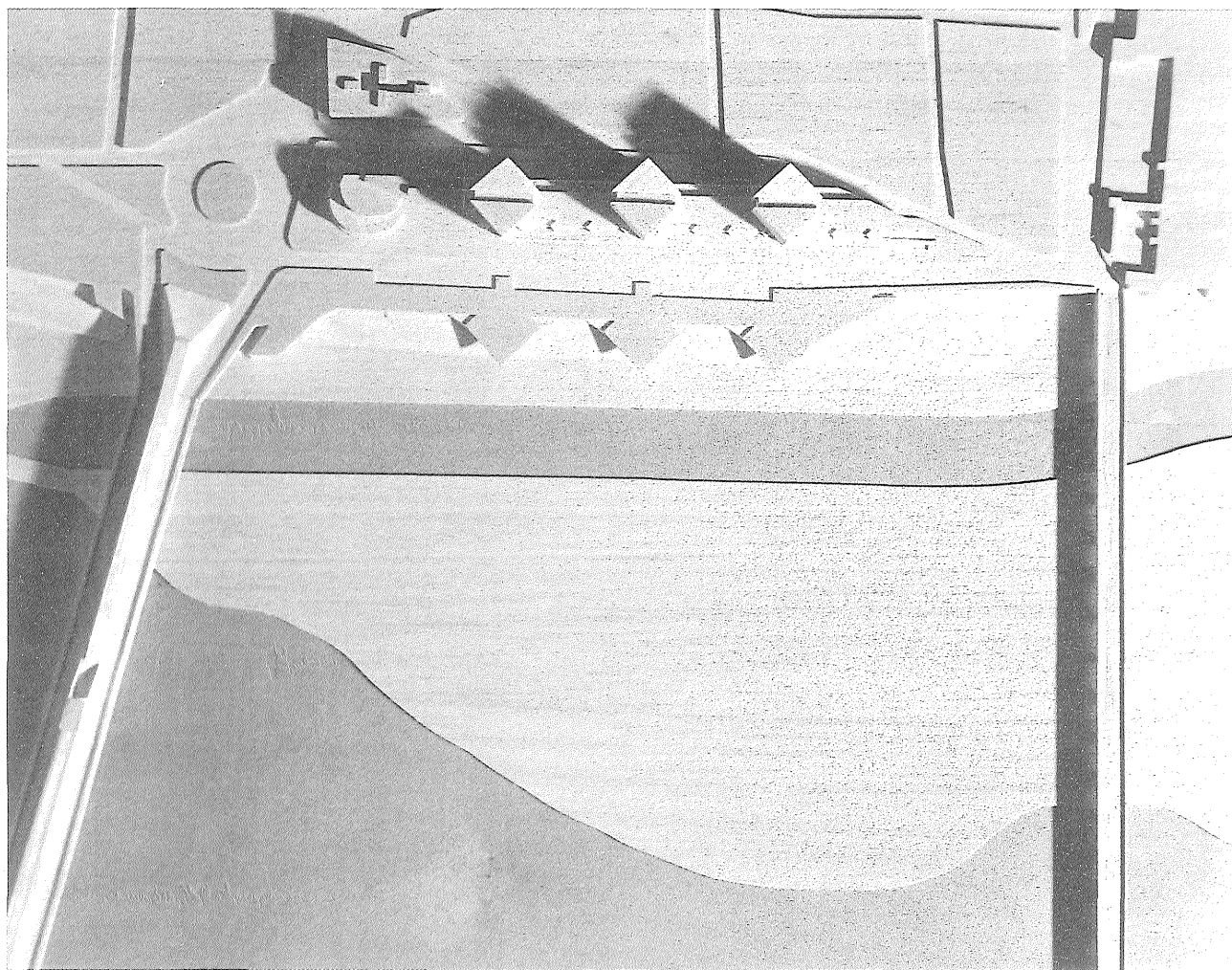
La arquitectura de García de Paredes

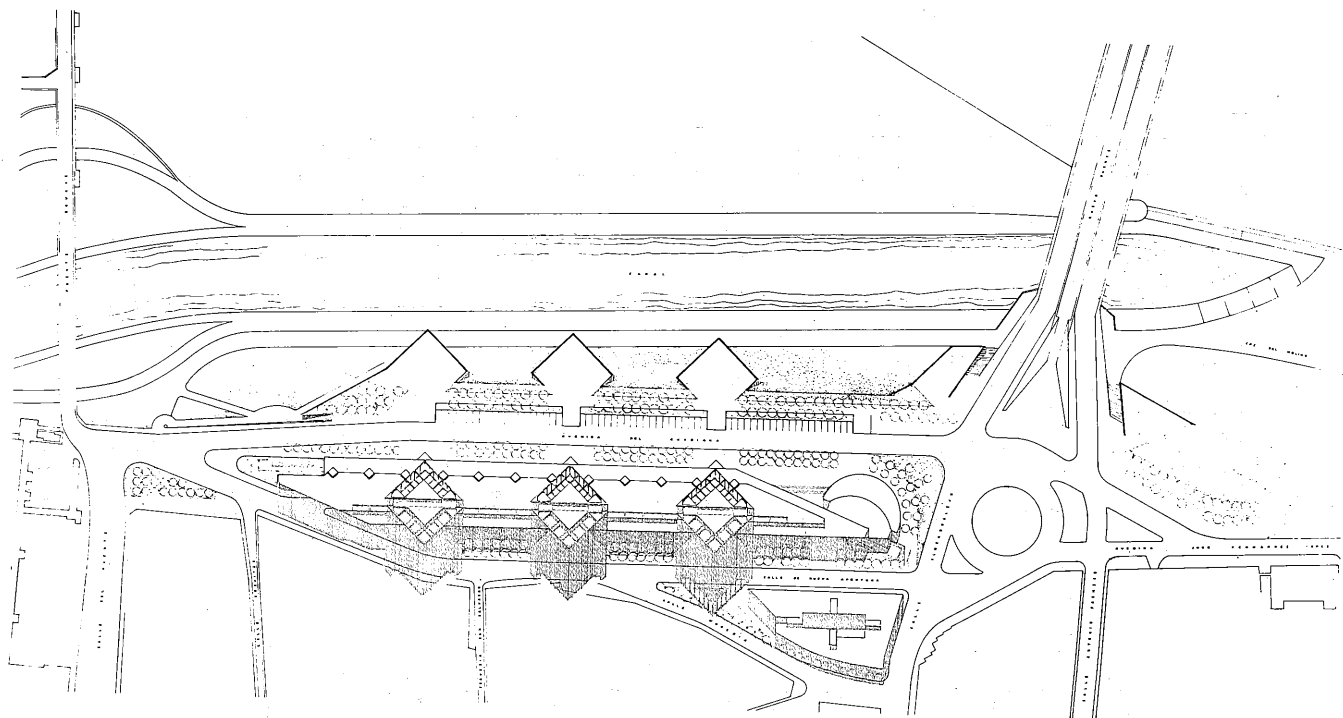
TRES CONSEJERIAS

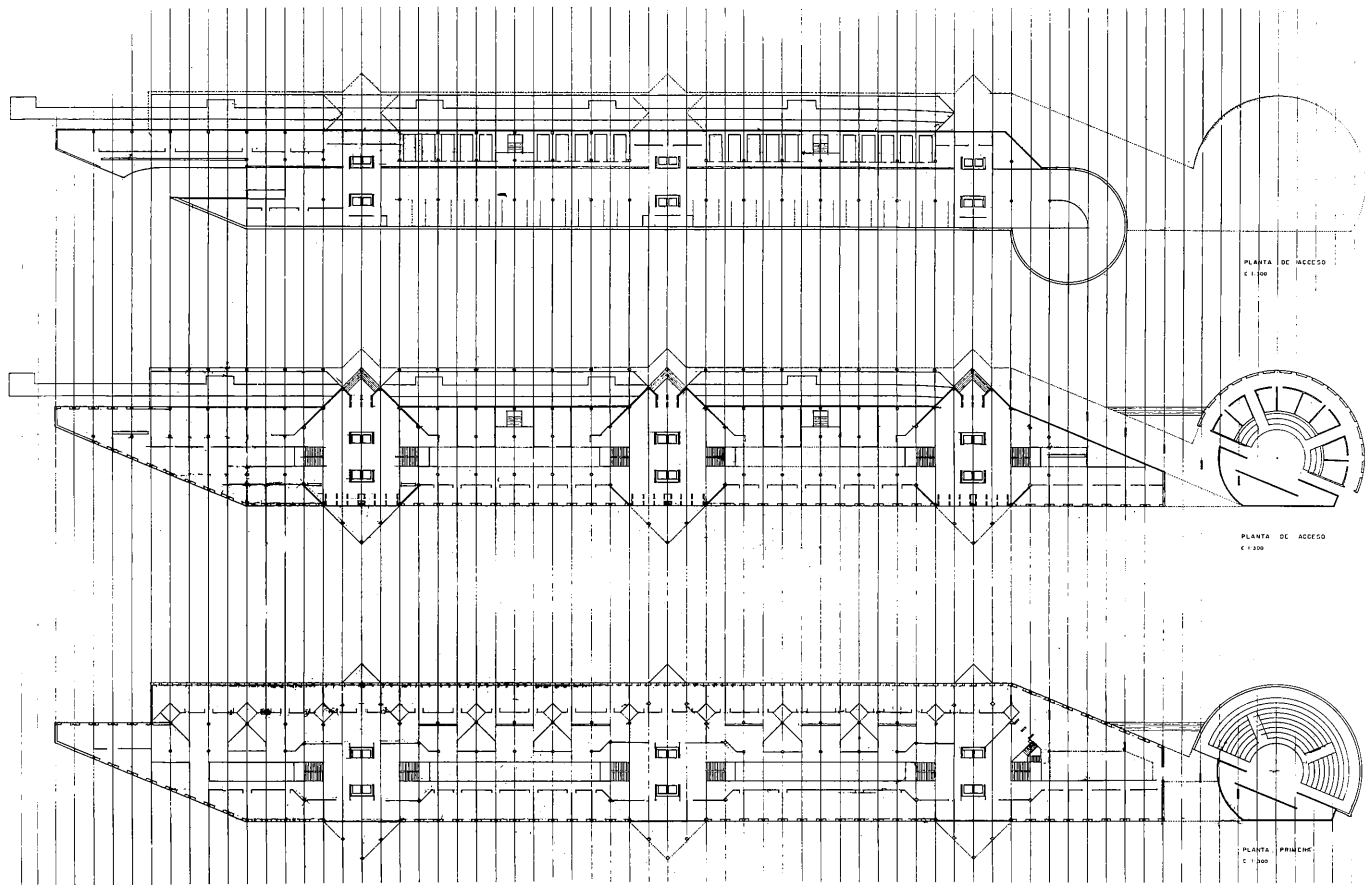
Mérida

1989

*En colaboración con
Ignacio García Pedrosa*



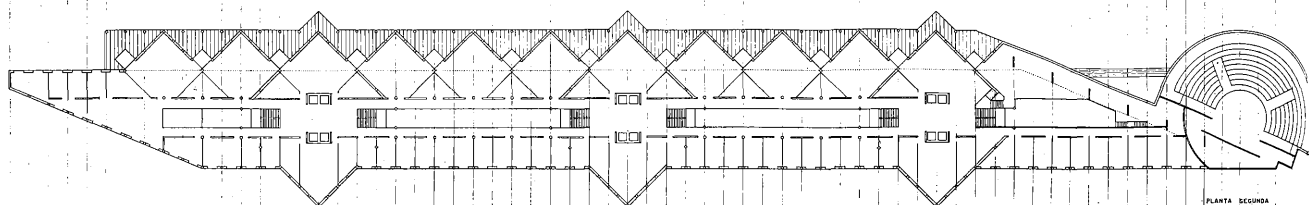




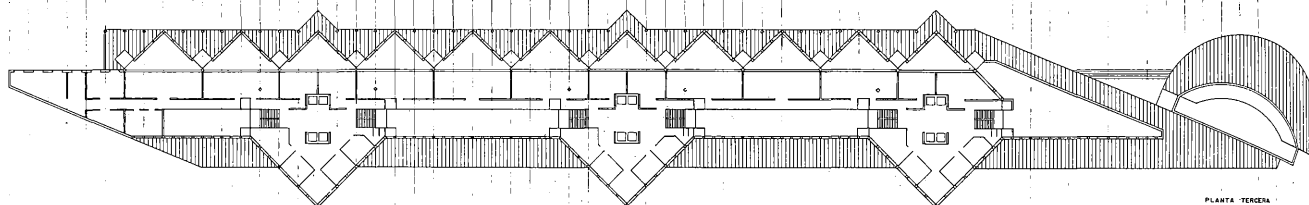
PLANTA DE ACCESO
C 1:200

PLANTA DE ACCESO
C 1:200

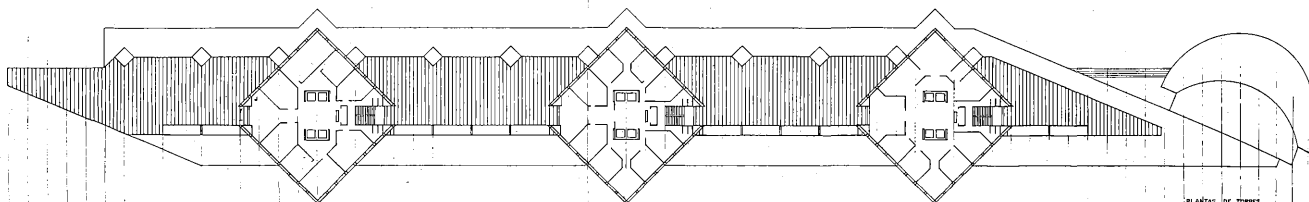
PLANTA PRINCIPAL
C 1:200



PLANTA SEGUNDA
ESCALA 1:300



PLANTA TERCERA
ESCALA 1:300

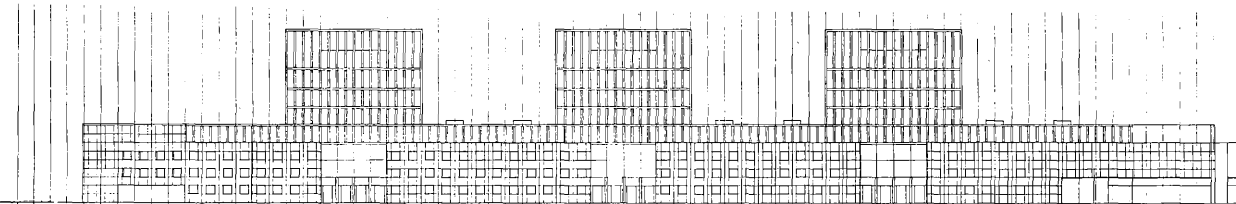


PLANTAS 48 Y 57

PLANTA 60

PLANTA 79

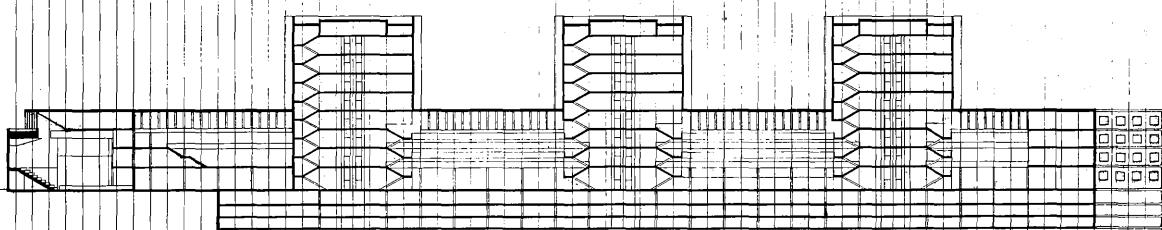
PLANTAS DE TORRES
ESCALA 1:300



ALZADO A MEDIA
E 1:300



ALZADO AL QUADRIANA
E 1:300



SECCION LONGITUDINAL
E 1:300

La arquitectura de García de Paredes

TEATRO AL AIRE LIBRE
Generalife, Granada
1990

